ناجي العلي..

المناضل المبدع

الدكتورة نجاح العطار

اقيم في دمشق في ٢٤ تشرين الاول ١٩٨٧ ، مهرجان تكريمي لذكرى استشهاد الفنان الكبير المناضل ناجي العلي في مخيم اليرموك ، قاعة سينما النجوم ، دام ثلاثة ايام ، شارك فيه قادة المنظمات الفلسطينية والادباء والشعراء ، والقت فيه السيدة الدكتورة نجاح العطار ، وزيرة الثقافة والارشاد القومي ، كلمة تابينية تجمع ببلاغتها بين النفاذ الى فن ناجي العلي واجتلاء القضية التي استشهد لاجلها ، ننشر نصها الآتي :

لســت اليوم للحزن أو للدمــع ، وإن كنا نجتمع في المناســبة التي تستدعيهما معاً، فالفنان الكبير، الماجد، المقاتل، الذي كان منا، وكنا منه، كما قطرة الماء من الماء، قد غاب عنا الى الابد، بعد ان كان صوتنا وضميرنا، في هذا التلاحم الشعبي الاسطوري ، الذي انضفر بيننا وبينه ، على اسم قضية نبيلة ، مقدسة ، هي قضية القضايا ، لانها قضية النصر أو الموت ، ولا توسط بينهما ، فشهيدنا كان يرفض الحلول الوسط ، ويرفض ، بكل ما في شرايينه من قوة وعزم ، ان يكون فاترا ، لا هو بالحار ولا البارد ، شأن الذين دمهم ، في موقف الحسم ، يتخثر ليصبح لزجا من فرط خوف او مســاومة .

اقول : لســت اليوم للحزن او للدمع ، فالكلمــات المفجعة ليست كلماتي ، والكلمات المكفنة بالسواد ليست كلماتي ، ونشيد الاناشيد ، في مدعى شوقه ، لم يكن ترنيمة قلب للجمال ، قدر ما كان ، في مضمــر معناه ، تسبيحة نفس لكبرياء الجمال . ذلــك ان الكبرياء ، في زهــو مجــدها ، وقفة رسوخ ، مــن بعدها ، او تحت اخمصها ، الحشر او النشر ، ثم لا يبالي صاحب الهدف ، في اي وقت يرتفع ، في سبيل هدفه، صلاة الى الاعالي ، تصعدها الارض الى السماء ، لانه مكتوب ان مثل هذا الانســان قد خلق للمفاداة ، يبذلها ، يعانقها ، ويهب الدنيا لاجلها اغلى ما أعطي ، وانبل ما اعطي ، وهو الروح ، مترجمة الى هتفة في وجه الظلم ، وصيحة في وجه الظلام ، وصرخة في وجه العدوان ، واندفاع في جنون شجاعته ، ليكون اعلى من عقلانية الجبناء الزاحفين على حضيض خساستهم ، والمتسربين كالافاعي ، في حماة تقلبهم ، والمستبطنين ليــل مكائدهم ، لدفع مدية مأجورة في الظهر ، او اطلاق رصاصة عميل في الراس ، تشفيا نذلا من معارض لهم ، او انتقاما غادرا من مناضل قاومهم بالريشة او الكلمــة .

انني ، في وقفة اللوعة والشموخ هذه ، انتصب بينكم والرصاصة في جبيني ، وارى ، من موضعي هذا ، الرصاصة في جبين كل منكم ، بل اراها في جبين كل عربي ، وكل شريف ، في الجهات الاربع من الارض ، لانه ندر أن كان ثمة احساس بالتعرض للاغتيال ، كما كان الاحساس العفوي الجماهيري ، عند اغتيال ناجي العلي ، وندر ، كذلك ، ان احس كل منا ، في طول الوطن العربي وعرضه ، أنه هو الذي تلقى الرصاصة ، في اللحظة التي تلقى فيها ناجي العلي الرصاصة ، وعلى هذا نكون جميعا ، وفي اللحظة نفسها ، قد اغتالونا كما اغتالوه ، وصوبوا الرصاص الى رؤوسنا ، كما صوبوا الرصاص الى رأسه ، وتلك هي المشاركة الشعورية الصادقة ، مع انســان رفض أن ييأس ، ورفض أن يعجز ، ورفض ان يتراجع ، وتلك هي المكافأة على البسالة ، وعلى النبالة ، وعلى الصمود ، وعلى التحديق في عيني الموت البارد ، دون أن يرف الجفن ، أو يهلع القلب ، أو يفر الجسد ، أو تمحي الابتسامة ، في ظلمة جبهت العاصفة ، لان ناجي العلي ، في ضراوة خصامه ، كان عاصفة هبت على دنيانا ، وايقظت وجداننا ، ولفحت جسومنا ، فأزرت بالضعف ، واشادت بالقوة ، وندهت الضمائر كي تنطق ، والشرايين كي تنبض ، والنفوس كي تستفيق ، والزمن الرديء كي يصبح زمنا آخر للكرامة ، والمجد ، والحق الذي يظنونه الى سفر بعيد ، لا رجعة منه ، وهو الى رجوع لا شك فيه ولا ريبة في أمره .

لقد روعتنا الفاجعة قدر ما حفزتنا ، وتجهمت لها الوجوه ، قدر ما انتفضت لهولها الجوارح ، وعرفنا ، وايقنا ، أن زمن الانهيار العربي هذا ، قد صنع ظاهرته ، واعطى علامته ، وابدى انحطاطه المروع ، في تلك المسلكية الشائنة ، الدنيئة ، للظلاميين والمرتدين والخونة ، مسلكية ملاحقة رجال الفكر ، واصطياد رؤوس المثقفين ، وقطع اعناق الادبــاء والفنانين ، بغية قتل العقل العربي ، واسكات الضمير العربي ، ووأد كل

قلم او ريشة او وتر ، يتجرا ان يكتب ، او يرسم ، او يغني للذين لايريدون ان ييأسوا ، وللذين لايريدون ان يخافوا ، وللذين شقوا صدورهم ، واخرجوا قلوبهم ، ورفعوها مشاعل تنير درب السائرين الى مطالع الفجر .

ان امتلاك الشجاعة في الارتفاع عن حضيض المهانة ، وامتشاق سيف الحقيقة ، لمحاربة اعداء الحقيقة ، وشموخ الراس في معركة التحدي ، قد صارت ضوءا باهرا كشافا ، جزاؤه الموت ، ولن يكون ، بعد اليوم ، للمفكر والاديب والفنان من عاصم من الردى ، وتلك هي سمة زمن تضرت فيه المعركة ، واحتدم الصراع ، بين انصار المقاومة ، وازلام الردة ، بين المكافحين وبين الذين شحذوا الناب يرعف حقدا على المكافحين ، مهما علت مكانتهم ، وسمت موهبتهم ، وتسبحت عبقريتهم ، وجزلت ابداعاتهم ، لان ذلك كله عاجز عن ان يمنح هؤلاء المبدعين بيننا الحصانة من الخيانة ، ولأن ابداعهم قد صار خطرا على الذين يتجلببون العتمة ، وفي طواياهـا يخفون المدى والرصاص ، برسم الذيـن يقولون : لا ، ويتجرؤون على تلقي التهديدات ، ويجعلونها دبر آذانهم ، ويأتيهم الوعيد بالذابة اصابعهم بالأسيد ، فلا يزيدهم التهديد والوعيد والاسيد ، الا استبسالا في معركة صارت الأصابع فيها اسنة مشرعة ، موجهة الى صدور الذين يعرفون انهم يبيعون الوطن بثلاثين من الفضة ، وان بيعهم وشراءهم وسمسرتهم لا تخفيها القبل الكاذبة ، والابتسامات المرائية ، والدجل الرخيص ، فهم هدف للتظهير والتشهير ، بالكلمة التي ترسم اللوحة ، وباللوحة التي تبدع الكلمة ، وبالفكر الخلاق الذي يمزق ، وبغير رحمة ، استار الظلام ، ويعري المتلفعين به . من اجل هـذه التعرية للزيف ، استعاروا من ضغينتهم ، واستلوا من جهالتهم ، كواتم للصوت ، قتلوا بها الشيخ صبحي الصالح ، وحسين مروة ، ومهدي عامل ، وناجي العلي ،

وكل الذين وظفوا القلم والريشة توظيفا اجتماعيا ، ادراكا منهم لدورهم، ووفاء لهذا الدور ، فكانوا في الضحايا ، وكانوا في الشهداء ، وكانوا في الذين استلبت منهم الحياة ، بسبب ما اعطوا وبذلوا لاعلاء شان الحياة وتمجيدها .

هذه هي « خطيئة » ناجي العلي ، وهذه هي « خطيئة » من سبقه ، ومن سيلحقه ، وهي ، من وجهة نظر الصراع ، خطيئة تستوجب الموت ، فالدفاع عن حق الحياة ، ممنوع في نظر الذين يعادون هذا الحق ، لانه يعني حقا للمناضلين في ان يعارضوا ، ويقاوموا ، ويفضحوا الانحراف ، ومحاولات غسل الايدي ، بعد ان لطخت بدماء ابرياء ، بينهم وبين الذين يفرطون بما هو وطن ، حد السيف ، وفوهة البندقية ، وشرعة نضال لا تلوي بشكيمته رصاصات الاغتيال ، مهما تفنن مطلقوها في الاستتار ، وفي التمويه ، وفي جعل صدا الحديد ، صباغا للتبرج الذي يخفي شوهة الدمى التي تزدان بها قصورهم ، بينما ابناء شعبهم يتخذون من الرغيف الجاف زادا ، ومن الحجارة سلاحا ، ومن براءة الانتفاضة دريئة في مواجهة شراسة الاعداء .

ان المسافة بين قرية الشجرة ومخيم عين الحلوة ، هي مسافة المنفى التي اتسعت كان لا حدود لها ، فناجي العلي مطارد في الغربة ، بعد ان طورد في ارض الآباء ، وقد كان عليه ان يضرب في شعاب المنفى بين بيروت والكويت ولندن ، وان يستقر في المنفى الاخير الذي لا يستطيع احد ان ينفيه منه . ولم يكن لناجي من عدة ، في ترحاله الطويل ، سوى ريشة وورقة وقلم ، وبنسغ القلب الذي اذابه في محابره ، رسم لنا حنظلة ، هذا الطفل الفلسطيني العربي الفقير ، الحافي ، العاري الا من رث الثياب، ورسم لنا ابا حنظلة ، هذا الفلاح ، المعدم ، البائس ، الكادح ، ذا الجسد والروح المجرحين ، ورسم فاطمة ، الام الفلسطينية العربية ، اللهوفة ،

الدامعة العين الواجفة القلب ، امام عذابات الناس وفداحة الاحداث . ثم ابدع ، بسخرية سوداء صارخة « اولاد كذا » الاوغاد ، اصحاب الضمائر الصفر ، بأحجامهم المكورة ، ورؤوسهم المدورة وبطونهم المنفوخة، وظهورهم الثقيلة ، وحركاتهم القميئة ، الناضحة بالخنوع والذل والانحناء امام الرجعيين والمنافقين والمتأمركين والمتصهينين ؛ وكل اصناف العبيد الساعين وراء مصالحهم المعادية لوطنهم وامتهم . لكن ناجي خلق ، الى جانب هؤلاء ، سورة الفدائي ، وبهاء القاتل ، وعذاب المصلوب ، وشاهدة القبر ، وسنبلة القمح ، والحمامة الدامعة ، والقلم المكسور ، والقلب المفطور ، والاسلاك الشائكة ، ومئات الرموز المعبرة عن اعمق ما في النفس البشرية من مشاعر .

لقد كان ناجي في رسومه الكاريكاتورية ، نموذجا للفرادة ، ومدرسة للخلق ، ومثالا للفنان الذي يجعل خطوطه ودوائره وكلماته تصرخ ، تحتج ، ترفض ، تدين ، وكان في رموزه يركز خبراته الحياتية ، الفردية والجماعية ، ويقدمها في تشكيلات فنية ، ابرز ما فيها اقتصادها ، واقتصارها على ما يعطي الدلالة ببلاغة آسرة ، ووضوح شديد . يفهمه الجميع ، فيفرح بـه من كان منهم ولهم ، ويغضب له من كان خارجهم وبراء منهم .

لكن الطفل حنظلة ، الصامت ، الشاهد ، وأباه الفلاح ، الناطق ، الجارح ، وأمه فاطمة ، حاضنة الفجيعة والمتمردة عليها ، قد كانوا في الخلق الذي خلعه عليهم ، احياء الى درجة مذهلة ، ورموزا دالة الى حد الاعجاز ، وشهودا على عصرهم ، زمانا ومكانا ، بحيث غدوا عناصر شهادة للمأساة السوداء التي تمثل على خشبة ايامنا العربية المعنة في التردي .

وليس غريبا ، بعد هذا ، أن يقول ناجي العلي ، في آخر مقابلة صحفية اجراها : « ان حنظلة الطفل الذي خلقته كرمز فني ، تشكل من خلال الوعي والحس السياسيين ، ليكون ضميري الشعبي ، وانه أيقونتي التي تحفظ روحي من الخطأ والزلل » ، ثم ليس غريبا ان يكون أبو حنظلة ، الفلاح العنيد في تعليقاته المرة كعلقم ، الجارحة كمدية ، النافذة كنصل ، قد ترجم ، بكلماته ، عن ذات الفنان ، ترجمة لم يبلغها ، وقد لا يبلغها الى زمن طويل ، اي رسام للكاريكاتور ، واي محترف للسياسة ، واي مبدع للكلمة ، لان تعليقات ناجي العلي ، كانت في علاقة جدلية مع رسومه ، كل منها تمد الاخرى بسخرية جارحة ، قاتلة ، تتطابق ، وتتفرد ، حتى ليغدو كل من الخطوط والكلمات صرخة بذاته وصرخة مع غيره ، قوامها الاحتجاج القاطع كحد السيف .

وبعد .. لقد مات ناجي العلي قتيلا ، ليكون فداء لفلسطين التي ظلت حية ، ومات اغتيالا ، لتبقى الامة العربية من بعده عصية على الاغتيال . ذلك ان ناجي العلي كان فلسطينيا عربيا بامتياز ، وقد تبنى قضية فلسطين كما تبنى القضية العربية ، فكان لنا جميعا ، وللعرب جميعا ، وللانسانية جمعاء ، وهذا هو شأن الفنان العظيم الذي يسع الكون رحمة وحنانا وفداء .

ايها الراحل الغريب ، في ارض غريبة ، لانت في المقيمين بيننا ، في سواد العين وحبة القلب ، وفلسطينك التي استشهدت دونها ، هي فلسطيننا ، وامتك العربية التي نافحت بالريشة والكلمة لاجلها ، هي امتنا العربية ، ولسوف تنتصر القضية الفلسطينية ، وتنتصر القضية العربية ، ما دام في هذا الوطن العربي خافق منذور لاجلها ، والمعركة مفتوحة ، وستظل مفتوحة ، وسيظل النضال قائما ، ولن تسقط رايته ، ما دامت اجيالنا تتعاقب ، والتضحية تتواصل ، والدم الطهور زيت لسراج لن تنطفىء شعلته ابدا .

لقد ارادوا الجريمة مكانا وحيدا للاجساد العربية المثقوبة برصاصهم، ونريد الحرية مكانا وحيدا للاجساد التي تستعصي على هذا الرصاص . وكما مزج ناجي السخرية بالمأساة ، سنمزج الدم بالفداء ، وليس ثمة مجال للترف في القول ، فالكلمة كانت مسؤولة ، واللوحة مسؤولة ، والفن الصادق كان ، وسيظل ، مسؤولا .

اما انت ايها الغائب الحاضر ، ففي زرقة السماء ، وارجوانية الغروب ، رحلت سحابة بيضاء مع الريح ، لتصير من بعد غمامة تهمي على ارضنا فتنبت زرعا ، وعلى ارواحنا فتورق شوقا ، وعلى اقلامنا فترسم الف حنظلة في الف شكل للتمرد والاحتجاج ، وستفتح مدرستك ابوابها ، ولشد ما سيتخرج منها مبدعون يسيرون على دربك ، ويواصلون قضيتك .

لقد ابدعت مرآتنا لنرى فيها صورتنا، وجلوت في رسومك حقيقتنا، فعرفنا الحقيقة ، وتبلغنا الرسالة ، ورأينا ما يجب ان نرى . وبقي ان نعمل ما يجب ان يعمل ، فارقد بين القلب وشغافه ، ونم في السريرة التي تبلى السرائر وتبقى في الخالدات ، ومن دمشق التي بكتك بدمعة طفل ، ومن قاسيون الذي انحنى ، على البعد ، اجلالا لموكبك ، ومن الغوطة ، حيث الربيع الذي احببته يعود دائما ، نرسل لك تحية ود ، وباقة فل، واكليل غار ما عرفه هام قيصر .

من قال انك مت ؟ الفنان لا يموت ، وان كان يسافر على جنح حملة ، تهدل في الاصباح والاماسي ، على غصن شجرة ، هي سدرة المنتهى التي يتفيأ الشهداء والابرار ظلالها .

★ ★ ★

الدراسات والبحوث

اميل حبيبي «الالتصاق بالأرض والدعوة إليها» سداسية الأيام الستة ١٩٦٩ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ١٩٧٤

د. بسام خليل فرنجية
جامعة جورجتاون - واشنطن

الايقاع الروائي في موسم الهجرة إلى الشمال

د. أحمد الزعبي
جامعة اليرموك - ١٩٨٦

طواحين بيروت «١» بين الرؤية والتشكيل

ابراهيم السعافين
جامعة اليرموك - اربد الأردن

الأشجار اغتيال عبدالرحمن منيف

أسعد فخري

اميل حبيبي
"الالتصاق بالأرض والدعوة إليها"

سداسية
الأيام الستة ١٩٦٩

الوقائع الغريبة في
اختفاء سعيد أبي
النحس المتشائل ١٩٧٤

د. بسام خليل فرنجية
جامعة جورجتاون - واشنطن

في قصص ست ، يقدم حبيبي روايته « سداسية الايام الستة » التي تصور اميل حبيبي . يكنى بابي سلام ، ولد في حيفا (فلسطين) عام ١٩١٩ ، ولكنه لم يترك الارض عام ١٩٤٨ ، بل بقي فيها ولا يزال ..

حبيبي هو كاتب قصة قصيرة ، وروائي ومسرحي وصحافي ومناضل سياسي بارز من اوائل من اسس الحزب الشيوعي الاسرائيلي ، كان عضوا في الكنيست الاسرائيلي لثلاث دورات ممثلا حزبه . وهو رئيس تحرير جريدة الاتحاد وهي جريدة الحزب الشيوعي في الارض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ . من مؤلفاته :

(١) اميل حبيبي : سداسية الايام الستة . منظمة التحرير الفلسطينية ، الطبعة الثالثة ، دمشق ١٩٨٤ .

- سداسية الايام الستة (رواية ١٩٦٩) .
- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل رواية (١٩٧٤) .
- لكع بن لكع (حكاية مسرحية ١٩٨٠) .
بوابة مندلباوم (قصة قصيرة ١٩٥٤) .
- النورية (قصة قصيرة ١٩٦٣) .
- قدر الدنيا (مسرحية ١٩٦٢) .
- مرثية السلطون (قصة ، نشرت بعد عام ١٩٦٧) .

اميل حبيبي يكتسب اهمية خاصة لان اعماله اضافة الى كونها ابداعية تتحدث عن العذاب الذي يلقاه الفلسطينيون في الارض المحتلة وهي وثائق شاهد عيان لحياة العرب تحت واقع الاحتلال . ويصور المأساة الفلسطينية من داخل فلسطين ، فيعطي القضية ابعادا جديدة فتكسر كلماته القيود وتتجاوز الحدود الى العالم كله .

التوحد الوهمي للشعب الفلسطيني فوق ارضه بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ إنها قصة اللقاء بين افراد الشعب الواحد الذي فصلته نكبة ١٩٤٨ ، والذي جاء لقاؤه الاول بعد هزيمة حزيران ، ليحرك مشاعره وليجعله يبدأ مرحلة البحث عن الذات ، وليجعل وعيه يكتشف حقائق الهزيمة .

ليس من رابط بين هذه القصص الست الا موضوعها الواحد(١) : لقاء النصف الاول من شعب فلسطين الذي بقي بأرضه منذ النكبة الاولى

---

(١) كانت هناك ضجة نقدية حول هذه الرواية فيما ان كانت رواية او مجموعة قصص . انظر : صالح ابو اصبع : فلسطين في الرواية العربية منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٥ ، الصفحات ٢١٥ ـ ٢١٧ و ٢٢٠ ـ ٢٢١ . وانظر ايضا : واصف ابو الشباب :: صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٧ صفحة ١٧٨ ـ ١٧٩ .

بنصفه الثاني المهاجر ، بعد الهزيمة وفي زمن الاحتلال ويربطها قبل ذلك كله الطابع الانساني المرير لهذا الشعب المشرد الذي يتوحد ، تحت ظل الهزيمة ، فوق ارضه الواحدة .

والقصة الاولى تدور حول مسعود الذي يعيش بلا اقرباء ، وحين التقى ابن عمه لاول مرة في حياته ، بعد الهزيمة ، شعر مسعود بانه ليس مفصولا عن العالم ، وليس غريبا في هذه الدنيا ، فتغيرت حياته مع نفسه واهله ورفاقه ، وصار يرى الدنيا بمنظار جديد ولم يعد « مقطوع الاصل والفصل »(١) وبدات سلسلة احداث في حياته للمرة الاولى ، وصار الاولاد « يمرحبونه من عتبة البيت حتى دكان ابي ابراهيم »(٢) .

لقد بدأ مسعود يشعر انه انسان بجذور ، فلم يعد مفصولا عن جذوره .

كان لا بد لابن عمه ان يعاود الى الضفة الغربية بعد انتهاء الزيارة وها هي القوة التي منحت مسعودا حياة جديدة قد رحلت ، وعاد الى الحي فاذ الاطفال ينادونه من جديد « فجلة » وعاد يلعب حافي القدمين في الطرقات ، ولكنه ازداد حماسا لانسحاب اسرائيل ، ومع مطلع كل صباح يأمل ان يتم الانسحاب ، ولكن سؤالا ظل يشغله ، هو « هل حين ينسحبون ، سأعود كما كنت بدون ابن عم ؟؟(٣) »

القصة تنقل الوضع المأساوي الاليم للشعب الفلسطيني ، ولكن الوضع على مأساته هو في غاية التعقيد ، فقد جاء الاحتلال الجديد ليسمح بلقاء الاقرباء والاحباء ، والنضال من اجل ازالة هذا الاحتلال سيعني اعادة التفرقة بين هذا الشعب .

(١) الرواية صفحة ٩ .
(٢) الرواية صفحة ٩ .
(٣) الرواية صفحة ١٢ .

لقد بدأ السؤال ! . انه سؤال الوعي حين يعي ازمته ، وعي الازمة ووعي البحث عن الجذور ، من اجل الخلاص .

انها دعوة لتحرير الارض ، من اجل اعادة الجذور المفصولة ، فازالة الاحتلال الجديد ، سيعيد انفصال الشعب ، فالحل يكمن في اعادة وحدة الارض ، ليتحد الشعب فوقها من جديد ، وحدة حقيقية تضعها ارادة الشعب ذاته ، من اجل وحدة وجوده !

والقصة الثانية تدور حول «الاستاذ« م » الذي قطع كل صلاته بمعارفه واصدقائه بعد قيام اسرائيل عام ١٩٤٨ ، من اجل ان يحافظ على وظيفته ، وقطع علاقاته حتى باقربائه خاصة الذين يعملون ضد السلطة « وحتى المرحبا اخذ يتحاشاها(١) » .

وجاء حزيران بهزيمته ، ليفجر ذاكرته ، ذاكرة عشرين سنة من القطيعة الكاملة تأتي متدفقة كلها دفعة واحدة ، فيأتي الى رام الله فتملأ اشجار اللوز انفه ، وتملأ السهول والجبال بحنين قوي يحدث هزة في ضمير « كل شيء في داخلي يدعوني للسجود(٢) ، وكأنه يخلق من جديد ، فالذاكرة تتحرك ، فقد كان الخوف قد جمدها ، اوقفها سحقها ، راح يعيد صلاته باصدقائه القدامى ، زارهم فردا فردا ،وواصل معهم الذكريات المقطوعة ، وهم بدورهم عادوا اليه طيبين كما كانوا قبل عشرين سنة .

لقد كان يحسب ان اصدقاءه نسوه ، او انكروه كما انكرهم ، فتردد قبل ان يطرق ابوابهم ، غير متأكد من استقبالهم له ، لكنه وجد فيهم ما لم يكن يتوقعه » وجدت انهم كانوا يتتبعون اخبارنا .. يلتقطونها من فم الطير(٣) ولكن ماذا فعل غياب عشرين عاما للاستاذ «م» ؟ كيف تحمدت ذاكرته ؟ وكيف عادت اليه فجاة ؟ .

---

(١) الرواية صفحة ١٤ .

(٢) الرواية صفحة ١٦ .

(٣) الرواية صفحة ١٨ .

ان معايشته للوجود الاسرئيلي ، طيلة السنوات الطويلة الماضية قد قتل الوعي فيه ، وحين جاءت الهزيمة ، عاد الى وطنه ليرى اصدقاءه واقرباءه ، فتفتح الوعي فيه ، وبدأ يشعر باغتراب عن الحاضر ، فاراد استرجاع ذكرياته كلها ، ماضيه كله . وراح يفتش عن صديقه ذاك الذي قطع فرعا من غصن اللوز وتعاهد مع حبيبته على الاخلاص ونسي انه نفسه كان صاحب هذه القصة ! . لقد قتل ذاكرته حين وصل الى نقطة عدم احتمال الذاكرة « واذا الانسان اعجز ان يقتل ضميره ، فيقتل ذاكرته(١) » ولكن الذكراة المقتولة تعود فجاة بكل ماضيها ، لان الضمير ما يزال حيا ! .

ان الاستاذ « م » يلقي ضوءا جديدا على الاحتلال الصهيوني وواقعه الاليم الذي رسم ماساة شعب فلسطين في اقتطاعه عن ماضيه ، والعمل على عزلته « انني ادرك الآن انني ما انطويت على صدفتي واحدودب ظهري الا حين قطعت الصلة بماضي (٢) » .

ان الماضي هو الانسان ، وهو الشعب ، ووحدة هذا الشعب ، ان الماضي « ليس زمنا ، ان الماضي هو انت وفلان وفلان وجميع الاصدقاء (٣) » . هنا يعود حبيبي ليؤكد ان فلسطين ليست الاحلام او البيوت أو « ريشة طاووس » ، فان الانسان قبل كل شيء هو قضية! هذا ما قاله غسان تماما في روايته « عائد الى حيفا » وقد يكون كنفاني هو الذي استلهم موضوع روايته كلها من هذه القصة القصيرة ، كما يذكر عبد الكريم الاشتر(٤) .

---

(١) الرواية صفحة ١٧
(٢) الرواية صفحة ٥٠
(٣) الرواية صفحة ٢٠
(٤) انظر : عبد الكريم الاشتر : تعريف بالنثر العربي الحديث ، مطبعة ابن حيان ، دمشق ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣ ، صفحة ٢١٧ .

اذن لا بد من العودة الى هذا الماضي ، الى وحدة الشعب ، حين نحمل الارادة ، ونبدأ بالنضال ، لتجاوز القطيعة .

والقصة الثالثة تدور حول « ام الروبابيكا » التي اصرت على البقاء في الارض وعدم مغادرتها ، ونزح زوجها عنها مع وليدها . بقيت في شارع الوادي في حيفا تشتري كل فراش منهوب وكل خزنة عتيقة .. تفتح الدواشك وتبحث عن الرسائل التي كان يكتبها ابناء شعبها لاحبائهم تقرأ الرسائل ، تبكي ، وحين جاءت الهزيمة ، لم تعد تشعر انها وحيدة ، بل هي الان مع اصحاب الرسائل الذين يعودون .

وأم الروبابيكا هذه ، كان قد اعتقل ابنها الطبيب في سجون الصهاينة بتهمة توزيع المنشورات في القدس ، فذهبت اليه تحمل اليه السجائر وتغسل قمصانه واوقفت له محاميا . وبقيت في الوادي تنتظر القادمين ! وتكتب اليهم رسائل ولا ترسلها ! ، وجاء أهل البلاد بعد حزيران يزورون بيوتهم ، كالاشباح الهائمة ، فتشعر انها معهم الآن ، فقد كانت تعيش من اجلهم ، كما كانت تعيش معهم في رسائلهم وبسببهم لم تترك الوادي « الآن فقط استطيع ان اكون معكم جميعا : انتم اولادي فلا تتركوني مرة ثانية (١) » .

انها دعوة الى الارض ، الى العودة ، فالعودة هي طريق وحدة هذا الشعب الهائم كالاشباح ، المشرد في بقاع الارض ، انها دعوة الشعب الصامد في الأرض ، الى الشعب المهاجر عنها ان يعود !.

انها عودة من اجل الاتصال بالجذور ، وترسيخها ! .

وصرخة من اجل النضال .

والقصة الرابعة تدور حول واقع العرب مع الاحتلال ، وتصور ظلم العدو في تخلية السكان وهدم البيوت بحجة توسيع المدينة،وحملات الاعتقالات التي تقوم بها السلطات الاسرائيلية ضد العرب ابناء البلاد ،

(١) الرواية صفحة ٢٨

وفي زيارة الراوي لصديقه المقدسي ، يعرفه المقدسي الى اماكن الهدم ، والى الحوانيت التي باتت اماكن لتنقل اخبار الاعتقالات بدلا من ان تكون اماكن للتجارة والشراء ، ويشير اليه الى الساحة حيث قامت السلطات العسكرية الاسرائيلية بجر الناس بسيارتها ، وعندها صرخت ام عجوز : ولدي !. فانقضت قوات العدو لتجر العجوز ايضا ، فانطلق صوت اخر : ولدي !. حتى لم يعرفوا ايهن امه .

وتروي قصة الفتاة المقدسية التي اشتركت في مسيرة الاربعاء فطردتها السلطات من المدرسة الثانوية ، وكان خطيبها معتقلا لانه كان يحمل اكليل زهور في مسيرة الاربعاء . فذهبت الفتاة تنتظر خطيبها المعتقل امام السجن ، والى ان يخرج منه .

تمثل القصة انواع التعذيب والقمع التي تمارسها قوات الاحتلال ضد ابناء الوطن الحقيقيين ، وترسم صورة المأساة بوجهها الانساني البشع ، لكن المأساة المريرة ، لن تستمر طالما هناك نضال ، وطالما الرجال والنساء يقتادون الى السجون والمعتقلات ، من اجل التشبث بتراب وطنهم ، والدفاع عن وجودهم في الحياة .

المعركة لا بد ان تستمر ، طالما يملأ الواقع الظلم واللاعدل ، ولن تتوقف المسيرة النضالية ما لم يتوقف العدوان والاحتلال ، فالمظاهرات ستستمر ، والرفض سيزداد ، والثورة ستنطلق الى ان يعود الشعب المشرد المستلب الى ارضه .

والقصة الخامسة تدور حول ابنة جاءت تزور امها العجوز بعد عشرين عاما من النفي ، وكانت الابنة قد هاجرت من فلسطين منذ النكبة ١٩٤٨ وها هي تعود لزيارتها لمدة اسبوعين ، وكانت الابنة قد سميت « جبينة » لاسطورة شعبية ملخصها ان امراة قروية عاقرا انعم الله عليها بابنة جميلة ، فخطفها « النور » ففقدت الام بصرها لشدة بكائها عليها ، وحين عادت جبينة الى ديارها ، تدفق الماء من عين القرية ، بعد ان نشفت العين منذ رحيلها .

عودة الابنة الى الام ، بعد عشرين عاما ، كانت لحظة حنان اعادت للام بصرها ، فالاسطورة تتجسد في الواقع ، ولكن ليس بكاملها ، ان عين الماء في القرية لم تتدفق ! . فعودة جبينة لم تكن طبيعية ، بمعنى انها لم تكن نصرا كالاسطورة التي حققتها جبينة الاولى ! .

الابنة تعود ، ولكنها تعود باذن من السلطات المحتلة ولمدة اسبوعين فقط ! . جبينة الاولى عادت الى الابد الى أرضها ، كانت قد كبرت ، وتزوجت ، وامست اميرة ، ولكنها اختارت العودة الى وطنها ، فما ان وصلت مشارف القرية حتى دبت الحياة في عين الماء .

عود جبينة الاولى هو طوعي ، اختياري ، ومبني على سابق تصميم اما عودة جبينة الثانية ، فهي عودة مؤقتة ، اجازة فقط ، زيارة خاطفة .

من هنا ارجأ حبيبي النظر الى عين ماء القرية ليرى ان كانت قد دبت فيها الحياة ، الى يوم اخر .

فهذا ليس باليوم الذي تدب فيه المياه ! . فاليوم الذي تدب فيه الحياة في عيون القرى ، يجب ان يسبق بيوم يدب فيه الرصاص ، فالرصاص وحده هو الذي يفجر العيون ، في عصر الظلم .

والقصة السادسة تروي قصة زيارة الراوي لساحة المدافن في مدينة لينينغراد التي قدمت ٦٠٠,٠٠٠ الف شهيد مات اكثرهم جوعا اثناء حصار المدينة لمدة تسعمائة يوم في الحرب العالمية الثانية ، وكانت هناك صورة لطفل ممزق الثياب ، ذابل العينين في ذهول ، وكان الطفل قد اقفل فمه عن مناداة امه التي لم تستجب له في ايقاف الحرب ! . وبكت عندها زوجة الراوي لان الطفل يشبه ولدها ، الا ان زوجها قال لها ان هذا الشعب لا يشبه احدا !. اذ انه تحمل الكثير ولايزال يتحمل ! ولازلنا نطلب منه ان يتحمل ! .

ان هذه الرواية ، ترسم تجربة الشعب السوفياتي وهو يناضل حتى الموت من اجل حريته ووجوده في الاستقلال ، وبالتالي توضح المفارقات

بين الشعبين الفلسطيني والسوفياتي في تاريخهما النضالي ، فالشعب الفلسطيني انهزم من فلسطين عام ١٩٤٨ وهنا تكمن مشكلته الاولى ، والشعب الباقي في الارض المحتلة ، لا يقاوم كما قاوم السوفيات وحبيبي « يطور علاقة الناس بواقع الاحتلال ، حتى يصل في النهاية الى الموقف الثوري »(١) . ويعرض الفروق ويدعو الى النضال من خلال رؤية ثورية ، تنتهي بالنصر او الشهادة .

ثم ينقلنا حبيبي من لينيغراد الى الرملة « فلسطين » الى داخل السجن الاسرائيلي ، ويعرض علينا قصة فتاة مقدسية تقبع في سجن الرملة مع فتاتين اخريين بتهمة تهريب السلاح او التستر على تهريبه وقد حشرت هذه الفتيات الفلسطينيات مع النسوة الساقطات ، واطفئت السجائر في اجسادهن . الا ان ارادة الصمود التي تتحلى به الفتيات ، ترسم امل يوم جديد مشرق ، وتثبت عزيمة التحدي .

ومع هذه الفتاة المقدسية ، كانت فتاة حيفاوية معتقلة ، الا انها كانت تشعر انها في وطنها الان ، لانها اجتمعت بابناء شعبها ، الفتاة الحيفاوية ، تسكن فلسطين ، لم تهجرها ولكنها كانت تشعر باغتراب عن الوطن ، فالوطن لديها لا يعني ارضا محتلة ، الوطن يعني شعب هذه الارض ، المحتلة المشرد . لذا تشعر الحيفاوية بالانتماء الى السجن لان فيه بنات شعبها ، وتشعر بالالتحام معهن . ها هي الان تغني داخل قضبان السجن وتسرد النكات ، وتستمع الى اغنية فيروز « راجعون » وتتحرك لنغماتها فتسألها رفيقتها المقدسية عما يحركها في هذه الاغنية ، وهي التي لم تترك وطنها ؟! . فتجيبها « انني اشعر انني لاجئة في بلاد غريبة »(١) .

فالوطن يعني شيئا آخر ! . الوطن لا يعني البقاء في الارض تحت احتلال غاصب ! . الوطن يعني البقاء فوق الارض الواحدة مع ابناء

(١) الياس خوري : تجربة البحث عن افق ، صفحة ٤٧ .

(٢) الرواية صفحة ٩) .

هذا الوطن ، الوطن هو في عودة المهاجرين اليه ، حين يشكل شعبه عائلة واحدة ذات تاريخ واحد وذكريات واحدة ! .

اما المستقبل فهو لا يأتي الا من خلال الماضي ، من خلال شعبها الذي يجب أن يصنع مستقبله على ضوء ماضيه ، فالمستقبل « هو الماضي ؟ وهل هذا ممكن ؟ »(١) .

فالرواية اذن تنقل تجربة هموم شعب واحد ، شردته قوى الظلم وتنقل آماله واحلامه ، وهو يعيش هزيمة جديدة ، وهو يعيش اللقاء الذي انتظره عشرين عاما . ولكن اي لقاء كان ! .

هذا اللقاء الذي صنعته الهزيمة الجديدة ، حرك الوعي ، وجعل الاغتراب يبدأ مسيرته في طرح الاسئلة : ما هو الوطن ؟ وما هي شروط التوحد فيه ؟ وكيف تتم وحدة الشعب فوق ارضه ؟ .

ان الجواب يكمن في رحلة البحث عن الجذور التي عرضها الكاتب التي جاءت نتيجة الهزيمة ، رحلة البحث عن الجذور من خلال العلاقات القمعية واللاانسانية التي يعيشها ابناء الوطن المحتل ، انها دعوة للبحث ، ودعوة للعودة الى الارض ، دعوة تخترق الوجدان ، لانها تنبع من مرارة المأســـادة .

لقد بدأ الوعي يكتشف الحقائق ، وحين يبدأ الوعي برفع الاسئلة سيصل الى مفتاح الخلاص الذي يكمن في العمل النضالي الثوري من اجل تغيير واقع جديد .

انها دعوة تربط الحاضر بالماضي ، وتنظر الى المستقبل ، فوحدة الشعب الفلسطيني لا تتم الا عبر المواجهة ، فالتحرير هو الذي يجعل مسعود يلتقي بابن عمه . وهو الذي سيفجر عين الماء في القرية ، حين تأتي (جبينة) من جديد ، مرتدية ثوبا فدائيا .

(١) الرواية صفحة ٥٠ .

سداسية الايام الستة هي حقا « نموذج ناضج واصيل لادب المقاومة المليء بالجمال الانساني والجمال الفني معا »(١) .

ان حبيبي الذي صور خيبات الامل ، لشعب فلسطين ، احزانهم ، وآمالهم طيلة عشرين عاما ، ولايزال يعاني ، يريد ان يحول عذابات هذا الشعب الى « مقاومة عنيدة ، والى انفجار انساني لابد ان يستاصل اسباب هذا العذاب الطويل الطويل . . . »(٢) .

(١) رجاء النقاش : من مقدمة (سداسية الايام الستة) لاميل حبيبي ، مطابع معتوق بيروت . بدون تاريخ .

(٢) محمد دكروب : من مقدمة السداسية ، مطابع معتوق ، بيروت بدون تاريخ .

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ١٩٧٤

في رسائل ماساوية تتفجر منها السخرية المريرة ، يكتب حبيبي روايته الثانية « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل »(١) يكشف فيها عن العجز الفلسطيني ، الذي انتهى بالجلوس فوق خازوق كبير . ويبحث في الواقع اللاانساني المغرب للشعب الفلسطيني ويصور بؤسه ، ويدعو الى اكتشاف الذات ، والبدء برحلة الخلاص .

يتحرك حبيبي من خلال بطل سلبي ، مغاير لبطل الادب الفلسطيني الذي نعرفه ، جمع فيه حبيبي كل العيوب التي اراد محاربتها وصبغ عليه في الوقت نفسه سمة انسانية(٢) ! وعرض تجربته في التلاؤم مع واقع الاحتلال ، وعجزه في هذا التلاؤم ، واختياره الخاطىء في طريقة البحث عن خلاصه . وكشف من خلاله زيف السلطة الاسرائيلية وادعاءاتها وسياستها الباطلة .

انها تجربة الفلسطيني العاجز ، وهو يبحث عن خلاصه الوهمي ، من خلال تعامله مع سلطات الاحتلال ، الذي يكتشف استحالة الاستمرار في علاقته بالمحتل ، التي تؤدي الى مزيد من العجز والعزلة ثم الجنون فالموت .

---

(١) اميل حبيبي : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل ، دائرة الاعلام والثقافة ، منظمة التحرير الفلسطينية ، الطبعة الثالثة دمشق ١٩٨٤ .

(٢) من حديث لاميل حبيبي ـ انظر : فاروق وادي : ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ١٩٨١ ص ١٠٧ .

انها صرخة من اجل الخلاص ، ولدتها فجيعة حزيران ، التي جاءت لتغير مسيرة الفكر الفلسطيني ، ولتطرح اسئلة جديدة . ولتدفع بالشعب الى الاغتراب من اجل ايجاد الذات وتخليصها من ازمتها . فحبيبي «يلتقط لحظات التجربة الفلسطينية ليصيغها على ايقاع شعبي جديد»(١)

والرواية تدور حول سعيد ابي النحس المتشائل الذي غادر فلسطين اثر نكبتها عام ١٩٤٨ بسبب عملية التهجير الجماعي التي قامت بها سلطات الاحتلال ، وارتحل الى لبنان ثم عاد الى فلسطين متسللا الحدود فبدات مأساته حين راح يبحث عن (سفسارشك) ضابط العدو المتقاعد الذي كان والده يتعامل معه في السابق .

واستطاع من خلاله ، ان يعمل مخبرا في وكالة الاستخبارات الصهيونية كزعيم في اتحاد عمال فلسطين . راح سعيد يتكيف مع العدو يخضع له ، يقدم له ما يريد ، ولكن العدو كان يطالبه بالمزيد فافرط سعيد في ولائه للدولة ، الا ان الدولة اعتبرت ان افراطه هذا في الولاء يعني تفريطا ، فدخل السجن اكثر من مرة وعانى من الذل والقهر والاضطهاد وادرك ان التعامل مع سلطات العدو لا يمكن ان ينتهي حتى بالموت . فقرر ان يترك ، وراح يبحث عن خلاصه عن طريق الوهم ورجال الفضاء ، ووجد نفسه في النهاية جالسا فوق خازوق بلا رأس لا يريد النزول عنه ، فاصيب بالجنون ، ومات في مستشفى للامراض العقلية في مدينة عكا .

حبيبي يستعرض في روايته فترة « تزيد على اكثر من عشرين عاما(٢)» في حياة الشعب الفلسطيني ، منذ تشرده في عام ١٩٤٨ وحتى بعد مرحلة

---

(١) الياس خوري : الذاكرة المفقودة ــ دراسات نقدية . مؤسسة الابحاث العربية ١٩٨٢ ، صفحة ١٦٧ .

(٢) سلمى الخضراء الجيوسي ، من مقدمة ترجمة الرواية الى الانكليزية انظر :
The Secret Life Of Saeed The Ill - Fated Pessoptimist.
Translated by Salma Khadra Jayyusi and Trrevor Le Gassick. Vantage Press, New York, 1982

حـرب حزيران ١٩٦٧ ، ويعرض « جانبـا هاما مـن تاريـخ العـرب الحديث (١) » من وجهة نظر الفلسطيني المقيم في الارض المحتلة ،كشاهد عيان لصراع الفلسطينيين مع الاحتلال من أجل وجودهم ، ويبين انواع الاجحاف والظلم وعدم المساواة والقهر والاغتراب لهذا الشعب وهـو يعيش داخل ارضه المحتلة ويفضح الواقع المتناقض في علاقاته المتناقضة بين دولة مضطهدة وشعب مضطهد ويشعر بالاستلاب الذي يصل الـى مرحلة الفجيعة .

اوضح حبيبي ان الخطا كان خطا منذ البداية ، وكان خطا في اختيار الرحلة ، رحلة البحث عن الخلاص .

ويبدا الخطا حين بدا سعيد يبحث عن ضابط المخابرات الصهيوني (سفسارشك) ، وينشد فيه الخلاص .

الا ان مخلصه هذا اكتفى بان نقده عشر ليرات، وحوله الى العمل كمخبر في سلك المخابرات الاسرائيلية ، وكل ما شعر به سعيد آنئذ انه كان يكمل رسالة والده في خدمة الدولة الجديدة . وقد ظن ان الدولة ستمنحه نفوذا وقوة ، وفكر بمصالحه الشخصية لتجاوز واقع عجـزه « اما انا فقررت الا اموت مقوس الظهر كأسلافي »(٢) .

ومنذ اللحظة التي توجه بها سعيد الى مقـر الحاكـم العسكري الاسرائيلي (سفسارشك) ، بدأ يشعر بالاغتراب عن هذه السلطة ، فقد وجهت اليه الاهانات ، فقد زجروه ، وعاملوه اسوا المعاملة ، الى ان اوصلوه اخيرا الى عتبة مكتب (سفسارشك) الذي ادخله سـلك المخابرات . بقي خائفا ، يشعر بالعجز ، حتى انه لم يتجرأ ان يزوربيته في فلسطين اذ قد تعلم السلطة بهذا . فخاف على مستقبله وعمله .

(١) المصدر نفسه .

(٢) الرواية صفحة ٨١ .

لكنه ازداد خوفا حين رأى رجلا يهوديا لا يتكلم العبرية ، فاقنع نفسه بأن هذه الدولة الجديدة ليست « بنت معيشة فلماذا لا احفظ خط الرجعة (١)» . وراح يقيم الصلات مع الجهة العربية المعادية لاسرائيل كي يستطيع العثور على وظيفة اخرى ، اذا ما استولت السلطة العربية على مقاليد الحكم في البلاد . ولكن السلطات اكتشفت امره وحققت معه ولطمه الرجل الكبير فتصاغر سعيد واعترف انه كان تيسا .

كان سعيد يحب فتاة اسمها (يعاد) فجاءت الى بيته تطلب منه ان يساعدها في اطلاق سراح والدها . ولكن السلطات العسكرية دخلت بيته وقذفت بها الى خارج الحدود بينما كانت تصرخ انها ستعود اليه ! فلجأ الى السلطات نفسها من اجل استرجاع حبيبته (يعاد) ! .

يعرض حبيبي زيف السلطة وكذبها ، اذ راح بطله يخدم السلطة اكثر ويفعل كل ما تريده ان يفعله لكنهم يطلبون منه ان يخدمهم اكثر ان اراد استرجاع (يعاد) فلاحق الشيوعيين ، وحرض ضدهم ، ولكنه بقدر ما يخلص للسلطة ويعمل من اجلها ، بقدر ما يشعر بعجز جديد ، وبقدر ما تبدو يعاد بعيدة عنه « راحت يعاد عليك . كيف سمحت للشيوعيين بان ينالوا كل هذه الاصوات ؟ يا الله ! خيرها بغيرها(٢) » .

ورغم هذا ، استمر سعيد يعتمد على السلطة ويتفانى في الاخلاص لها وها هو يستيقظ مبكرا مع الفجر ليوقظ الناس على خطر الشيوعيين كما أمرته السلطة ، مقابل مساعدته في الزواج من سيدة اخرى (باقية) ، التي تزوجها وانجب منها طفلا سماه (ولاء) امعانا في ولائه للدولة . وفي حرب حزيران ، رفع سعيد العلم الابيض بعد ان فهم من المذيع انه يدعو العرب الى رفع راية الاستسلام ، فاعتبرت السلطة ولاءه تمويها فساقته الى السجن حيث سحق بالاقدام .

(١) الرواية صفحة ٩٨ .

(٢) الرواية صفحة ١١٢ .

وفي صبيحة يوم من خريف السنة التي تسبق هزيمة حزيران ، فوجيء سعيد برجالات السلطة تطوق مكتبه وعلى راسهم الرجل الكبير ، وطرحوه ارضا ، وانهالوا عليه بالشتائم ، اما السبب فهو ان ابنه الوحيد (ولاء) اصبح فدائيا واعلن العصيان المسلح على الدولة ! .

ولكن كيف يمكن لهذا ان يحدث ؟ .

كانت (باقية) زوجة سعيدة ، قد اخبرته ان والدها اخفى صندوقا حديديا مليئا بالذهب داخل كهف في صخرة في مكان ما ، داخل المياه الاقليمية للدولة الجديدة ، على شاطىء الطنطورة . لكي لا يفشي (ولاء) بالسر هذا جعله سعيد يعيش في حالة الزيف والكبت ، وحوله الى كتلة من الخوف والحذر والى آلة صغيرة تحرص من الكلام والغناء والاصدقاء والجيران والحيطان ! حتى بات ولاء يدخل الغرفة مشيا على رؤس اصابعه ليهمس « جاءت البنانة(١) » .

هذا الشعور بالكبت جعل من ولاء شخصية غريبة الاطوار « لا يتكلم الا مضطرا ، فاذا تكلم انتشر كلامه انتشار غيوم الصيف(٢) » .

لكن ولاء ، رفض هذا الواقع المقيت ، ورفض ان يبقى عاجزا ، فانشأ مع زميلين له خلية سرية ، وانتشلوا الصندوق الحديدي من شاطىء الطنطورة كان فيه سلاح وذهب ، واشتروا متفجرات واقاموا اتصالات مع الفدائيين في لبنان ، استطاعت السلطة ان تمسك برفاق ولاء ، الا ان ولاءالتجاء الى قبو مهدوم في خرائب الطنطورة ، واعلن العصيان ، قرر ان يموت شهيداً .

نجحت السلطات بسعيد وباقية لاقناع ولاء على الخروج والقاءالسلاح لكن ولاء رفض وازداد اصرارا على المقاومة ، الا ان الام توحدت بابنها

(١) الرواية صفحة ١٤١ .
(٢) الرواية صفحة ١٤٦ .

فاندفعت الى داخل ظلام الكهف ، فقد كان في الصندوق رشاش آخر ! واستطاعا الفرار معا ، ولم يرجعا ، الا ان الاخبار جاءت تقول عن تشكيل كتيبة جديدة بين كتائب الفدائيين باسم كتيبة الطنطورة ! .

لقد افلح ولاء وأمه بالتمرد والثورة والالتحاق بالعمل الفدائي ،وتركا سعيدا وحيدا في طريقه الخاطيء .

هل بدا سعيد يرى الطريق ؟ .

بقي سعيد خاضعا للسلطة ، مذعنا لها ، مسحوقا تحت الاقدام يدخل السجن لاتفه الاسباب ويخرج منه اكثر ولاء للدولة وسط عملية عجز كامل شلت تفكيره ، كله ، وجعلت منه اداة عاجزة مسحوقة الارادة، خائفة مشلولة .

الا ان الوعي جاء اليه ، حين دخل السجن من جديد ، واجتمع داخل الزنزانة بفدائي اسمه سعيد هو الآخر . فحين كان سعيد يبكي من تعذيب الحراس له ناداه الفدائي بكلمة (رجل) فايقظت هذه الكلمة مشاعر دفينة في صدره ! . فاعول في بكاء ، لكنه كان بكاء الاعتزاز والامتنان ، كان بكاء الجندي « يمنحه قائده وسام الشجاعة(١) » .

هنا بدا يشعر بالاغتراب عن واقعه ، وعن عجزه المقيت ، عن حياته التي كرسها في خدمة السلطة . جاءه وعي جديد ! .

لقد غير الفدائي هذا من تيار وعيه العاجز ، لقد شعر سعيد بالحياة تنساب في اعماقه مليئة بمشاعر الفخر والاعتزاز ، عشرون سنة من العجز والذل تسقط فجاة امامه .

بدا يشعر بلحظات قداسة ما كان يعرفها ، امتلا شجاعة وحماسة ، وراح يصرخ « دوسي ايتها الاحذية على صدري ! اخنقي انفاسي ! ايتها الغرفة السوداء اطبقي على جسدي العاجز(٢) » .

(١) الرواية صفحة ١٧٢ .

(٢) الرواية صفحة ١٧٢ .

وراح يرى في الزنزانة بلاط شرف ، وفي الفدائي الصامت هذا ملكا . جاءه شعور الفخر والكرامة ان ابنه ولاء صار فدائيا « انا والدك ايها الملك . فلي ولد مثلك ، الا ان عباءته من مرجان البحر(١) » .

اما الفدائي هذا فهو ابن حبيبته الاولى (يعاد) .

هل احدث الوعي الجديد تغييرا في مواقف سعيد وسلوكه ؟ لقد قرر سعيد ان يترك العمل مع السلطة رغم كل التهديد من رجالاتها ، وترك عمله فعلا وراح يعمل بائع خضار وبائع بطيخ في مواسم الصيف ولكن السلطة لم تحل عنه فأمرته بالاقامة الجبرية ، فعلقها على بسطته ، فسجنوه من جديد بحجة تحقير أوراق الدولة الرسمية ! .

وبينما كان خارجا من ساحة السجن ، فاذا بسيارة تقف امامه وفيها (يعاد الثانية) اذ جاءت تعرف منه اخبار اخيها سعيد الفدائي الذي كان مسجونا في زنزانة سعيد . فيقفز سعيد من السيارة ويده بيد يعاد ، ويختبأ معها في قرية فلسطينية لمدة ايام . ومن خلال هذه الايام يعرض لنا حبيبي حياة هذه القرية المناضلة تحت الاحتلال ، وقسوة ظروفها الانسانية ، فحتى الموت في هذه القرية يجري باسماء مستعارة وحتى الاولاد ينسبون الى غير ابائهم خشية قمع السلطة ووحشيتها .

بعدها يعود سعيد مع يعاد الثانية الى بيته في حيفا ، حيث تأتي السلطات من جديد لتدخل بيته ولتقذف بيعاد الى ما وراء الحدود بينما كانت تؤكد في صراخها ما اكدته امها من قبل : اني عائدة : .

الا ان سعيدا لم يستطع ان يحول عجزه الى قوة ، بقي عاجزا ولم يستطع ان يتوصل الى طريق الخلاص السليم .

رفض عمله حقا ، انفصل عن السلطة لكن عجزه استمر ، فبعد كل هذه السنين الطويلة من الخضوع والقهر ، كان من المستحيل ان

(١) الرواية صفحة ١٧٣ .

ينقلب من النقيض الى النقيض . فراح يبحث عن الخلاص عن طريق الوهم ويخرج الى الدياميس فتتراءى له اشباح وارواح ، فيناشدها ان تخلصه من واقعه . راى شبحا اخر فلحق به ، يسأله عن اسمه ، فيجيبه الشبح « انتم الذين تطلقون علينا الاسماء التي تستريحون عليها(١) » ولكن الشبح سرعان ما يختفي .

وراح سعيد يجوب الدياميس باحثا عن مخلص اخر . الى ان وجد نفسه ذات صباح معلقا بين السماء والارض جالسا على راس خازوق بلا راس ! .

بقي عاجزا ولا يريد ان ينزل عن خازوقه ! خاف ان يقع ويموت ! وراح يبحث عن طريق للخلاص للنزول عن راس هذا الخازوق !

جاءت يعاد تقنعه بان ينزل عن الخازوق فلم يفلح . ارادته ان يعود الى الارض ، ويبدا عمليه التغيير لكنه رفض ، وسالته عمن يبدا التغيير اذن . قال لها : الشعب :

وجاء شاب فلسطيني من الحزب الشيوعي ، فصرخ به سعيد : « الخازوق ياولداه !(٢) » اجابه الشاب : الذي لا يريد ان يقعد عليه ينزل الى الشارع معنا . لا بديل ثالث(٣) » .

وجاءت باقية ويعاد ، ويعاد الثانية ، والفدائي سعيد ، يحاولون ان ينزلوه عن الخازوق ولكنه تشبث بخازوقه .

وراح يطالب بخازوق اقصر . الى ان جاء شيخ الفضائيين فحمله فوق ظهره وطار به ولم يرجع .

(١) الرواية صفحة ٨٨ – ٨٩

(٢) الرواية صفحة ١٩٥ .

(٣) الرواية صفحة ١٩٥ .

وانتهى به الامر الى الجنون ، والموت في مصح للامراض العقلية .

اراد حبيبي أن يفضح طريق الخلاص الوهمي الذي لجأ اليه سعيد واراد ان يصرخ في وجه العجز ، وأن يقول ان مثل هذا الخلاص الوهمي انما هو لاخفاء العجز ولتغطية الواقع عن طريق الوهم « آخرون أخفوا عورة العجز بورقة الحكمة ، وآخرون بالفلسفة ، وبأن الشعب غير مؤهل لغير ذلك »(١) . فحبيبي ينفي فكرة الخلاص من العجز عن طريق عجز آخر . فالخلاص الغيبي يؤدي الى الجنون ، والموت وهو طريق خاطىء . ان الحل الذي طرحه حبيبي ، كان على لسان الشاب الشيوعي الذي يرى الخلاص في النزول الى الشارع والقتال . فلا حل آخر . أما الحل عن طريق الغيب ، فسيكون مصيره الجلوس على خازوق كخازوق سعيد .

تجد الرواية ان الخلاص لا يأتي الا من خلال طريق واحد فقط : النضال من اجل تغيير العجز وتحويله الى قوة . ولكن النضال لن يأتي ما لم يذهب سعيد وأمثاله من ساحة المعركة ، فهو غيمة في طريق الشمس كما وصفته يعاد « حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس(٢) » .

استطاع حبيبي من خلال هذه الرواية ، ان يرسم طريق الخلاص لشعب فلسطين عن طريق الكفاح المسلح كما استطاع أن يعبر عن الواقع البائس للشعب الفلسطيني داخل الارض المحتلة وان يكشف الظلم الصهيوني وممارسته ضد شعب هذه الارض وأن يدين العجز الفلسطيني ويدعو الى تجاوزه « بعد أن شكلت مؤشرا نضاليا جديدا(٣) » .

---

(١) الرواية صفحة ١٢٣ .

(٢) الرواية صفحة ١٩٦ .

(٣) الياس خوري : الذاكرة المفقودة ، دراسات نقدية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، صفحة ١٦٩ .

واستطاع ان يفضح تعامل الشعب مع السلطة ، فمهما فعل الافراد لارضاء السلطة ومهما قدموا من تنازلات وتكيفوا معها فان خدماتهم ستذهب سدى وستتوجه اليهم لتقتلهم قبل ان تقتل ابناء شعبهم .

فرغم كل الولاء الذي قدمه سعيد لجهاز الاستخبارات الصهيوني ، فانه لم يتمكن من ان يصبح هاما ولم تكافأ اعماله الا بالسجن والضرب والاهانة ، وهو لن يستطيع التخلص منهم ولو تركهم انهم سيلحقونه حتى الموت ، وسعيد رغم كل خدماته للسلطة خضوعا وخنوعا ، بقي كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي « ضئيلا ومغتربا وروحا خائفة تعيش على هامش الحياة (٢) » .

(٢) سلمى الخضراء الجيوسي ، من مقدمة الترجمة لرواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل) ، صفحة ١٢ . انظر :

Salma Khadra Jayyusi. The Secret Life of Saeed,
The Ill - Fated Pessoptimist.
Vantage Press, New York, 1982

الايقـــاع الروائي في موسم الهجـرة إلى الشمَال

د. أحـمد الزعـبي
جامعة اليرموك – ١٩٨٦

ان حركة مصطفى سعيد من الخرطوم الى القاهرة الى لندن الى السودان تشكل اطارا عاما لحياته من طفولته الى مماته . كما ان هذه الرحلة ، الحركة ترصد دور المكان والزمان والحدث في بناء شخصية مصطفى سعيد وفي تكوين عالمه النفسي / الداخلي على النحو الذي يقدم الينا في الرواية . ان تتبع رحلة مصطفى سعيد عبر الامكنة والازمنة ثم تتبع الاحداث التي عصفت به في اثناء هذه الرحلة تكشف لنا عن بناء روائي متميز محكم يشكل الايقاع الجزء الاكبر من هذا التميز والاحكام . فالايقاع الروائي في موسم الهجرة الى الشمال يظهر ويتضح في اثناء حركة الشخصية من مكان الى آخر ودلالة هذه الامكنة

ودورها في تغيير ملامح هذه الشخصية وتشكيل عالمها النفسي . هذه الامكنة تشكل مراحل منتظمة في حياة الشخصية وترسم خيوطا متواصلة في مسيرة حياتها حيث نهاية هذه المرحلة تتصل ببداية المرحلة الاخرى مثلما ينتهي طرف الخيط عند اول الخيط الجديد . الامكنة تتواصل معا من السودان ـ المرحلة الاولى ـ الى القاهرة ـ المرحلة الثانية ـ الى لندن ـ المرحلة الثالثة ـ ويربطها معا تاريخ واحد هو تاريخ الشخصية ، ويدمجها معا جو نفسي واحد / فضاء الرواية / جو الهجرة من الجنوب الى الشمال ، من السودان الى لندن ، من افريقيا الى اوروبا ، كما يتضح في الشكل (١) .

شكل رقم (١)



رحلة مصطفى سعيد عبر الامكنة ، وفيها تتمثل مراحل حياته العامة من البداية الى النهاية .

هذه الهجرة / الرحلة الطويلة مرسومة في الرواية بدقة وانتظام وايقاع ، فطفولة مصطفى سعيد لم تكن عادية لا نفسيا ولا ماديا ، بمعنى لم تكن مستقرة أو طبيعية لا من الناحية الجوانية / في عالمه الداخلي ولا من الناحية الخارجية / في عالمه الواقعي المرئي . فليس لمصطفى اهل او اقارب او اسرة باستثناء والدته الغريبة عنه (كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة ... وكنت احس اني مختلف .. اني لست كبقية الاطفال في سني(٢) . ان طفولة مصطفى سعيد تفتقر الى العاطفة ، وطفولة كهذه ستكون مدخلا لفهم عالم مصطفى اللاواعي في مرحلة الرجولة عندما نراه بلا عاطفة « كان عقلي كأنه مدية حادة » (٣) كما يقول .

المرحلة الثانية في حياة مصطفى سعيد هي متابعة الرحلة نحو الشمال عبر مكان وزمان جديدين ، عبر القاهـرة ، حيث يكون هناك في سـن الشباب وحيث يبدأ بالتعرف على عالم جديد / تجربة جديدة ولكنه يرى مسكونا بالماضي / وطنه وتاريخه وطفولته ، ومهووسا بالمستقبل / اوروبا وحلم الشمال واسطورته . القاهرة مرحلة اخرى متواصلة في هجرة مصطفى مع المراحل الاخرى ، محطة اخرى تالية تقربه من الهدف / الشمال . ومسز روبنسن تمهيد للعالم الجديد وتذكير بالعالم القديم ، فيها الحنين الى الام والدفء / الوطن ، وفيها الرغبة والشهوة / الشمال :« كانت تحنو علي حنو ام على ابنها » وفي ذات الوقت يقول : « لعلها كانت تعلم اني اشتهيها ، لكنها كانت عفية ، اعذب امرأة عرفتها » (٤) . القاهرة .. مكان جديد .. زمان جديد ، احداث جديدة وتجارب جديدة في حياة مصطفى ، كل هذا يرتبط بخط سير حياته بدقة وايحاء . هذه المحطة الجديدة التي حط فيها مصطفى رحاله في الثانية عشرة من عمره كانت زمانا ومكانا وتجربة مشدودة مربوطة بعالمين تمثلهما مسز روبنسن وزوجها . ولعل اختيار الكاتب لمستر ومسز روبنسن بهذه المواصفات . .كان مستر روبنسن يجيد العربية ويعنى بالفكر الاسلامي .. ويقرأ شعر المعري « ثم قدمني الى زوجته . وفجأة احسست بذراعي المرأة تطوقاني ، وبشفتيها على خدي .. وانا واقف على رصيف المحطة ، ورائحة جسمها ، رائحة اوروبية غريبة ، تدغدغ انفي ، وصدرها يلامس صدري، شعرت وانا الصبي ابن الاثني عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة .. واحسست وكان القاهرة ..،. امرأة اوروبية مثل مسز روبنسن » (٥) لعل هذا الاختيار بهذه المواصفات الرامزة هو اختيار دقيق منسجم مع مصطفى في هذا المكان الذي يعتبر مرحلة انتقالية تجريبية يتجاذبها قطبان : الماضي والمستقبل ، الماضي باصدائه التي تخبو شيئا فشيئا ، والمستقبل باحلامه التي تتوهج لحظة تلو لحظة . فعندما يغادر القاهرة يرى مصطفى مسز روبنسن « وهي تلوح بمنديلها ثم تجفف به الدمع من عينيها ... الا اني لم اكن حزينا ، كان كل همي ان اصل الى لندن ، جيلا آخر اكبر من القاهرة » (٦) وهكذا كان

المكان بالنسبة الى مصطفى محطة مؤقتة ، خطوة تقرب المسافة من حلم الشمال / الجبل الاكبر ، الهجرة الى بلاد الضباب / الى محطة فكتوريا والى عالم جين موريس . وكان مستر ومسز روبنسن باهتماماتها العربية والاسلامية وملامحهما ومعالمهما الاوروبية يمثلان عالم مصطفى سعيد في هذه المرحلة الذي يحمل من الماضي شيئا ويحوي من المستقبل اشياء ، ولكنهما بالتالي ينتميان الى عالم اوروبا الذي يندفع اليه مصطفى اخيرا ايضا اندفاعا جامحا لا يوقفه شيء « فكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي (السودان) فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده ، وفي الصباح قلعت الاوتاد واسرجت بعيري وواصلت رحلتي . وفكرت في القاهرة فتخيلها عقلي جبلا آخر ، اكبر حجما ، سأبيت عنده ليلة اوليلتين ، ثم اواصل الرحلة الى غاية اخرى » (٧) .

هكذا كان مصطفى سعيد يفهم دور المكان ويتعامل معه ، وهكذا كان يحمل الزمن في اعماقه ويقسمه ليرسم حدوده ومعانيه . فالماضي مربر كالكابوس يداهمه حينا لكنه يبتعد عنه باصرار وقوة والمستقبل كمجهول يناديه كثيرا ، ويندفع نحوه بحماس وسرعة ، اما الحاضر فهو خيط التواصل ما بين الزمنين الاخرين ، يحاول مصطفى ان يقطع خيوط الماضي وينسج ويمتن خيوط الآتي ، كما يوضح الشكل (٢) .

شكل (٢).



* ايقاع الزمان في عالم مصطفى سعيد النفسي في المرحلة الثانية من رحلته في القاهرة وفيه يعطي الزمان دوره ووظيفته بحسب تصوره لحركة رحلته نحو الشمال .

في القاهرة لم يستطع ان يتجاوب مع زميلة له أحبته لانشغال عالمه الداخلي بثقل المستقبل وأساطيره ، ولاصراره على نسج خيوط الآتي لا الماضي « قالت لي أنت لست انسانا . انت آلة صماء »(٨) . ان احساس مصطفى سعيد بالمكان انه محطة توقف ليس الا سيكبر ويتشعب الى الحد الذي لا يعود يسيطر عليه فيما بعد ، كما سنرى ، وبخاصة عندما نره يزور بلاد الدنيا وينتقل الى عوالم كثيرة دون استقرار ، وعندما نراه أيضا يعيش في مكان وذهنه في أماكن اخرى مجهولة او معلومة ، كما كان الامر في لندن ، عندما جعل غرفة خاصة في بيته على النمط الشرقي ، وعندما كان في السودان واحتفظ بغرفة خاصة على النمط الاوروبي . . وهكذا تستفحل المشكلة عند مصطفى ويصاب بداء الهجرة او طنين الرحيل او « عدوى الرحيل »(٩) كما كان يسمي هذه الازمة .

ويتحرك مصطفى سعيد نحو محطته الاهم والاخيرة ـ كما كان يفكر ـ نحو لندن ، ويفاجئنا باهم حدث في حياته والذي غير مجرى ومعنى هذه الحياة وهو قتله جين موريس « . كل شيء حدث قبل لقائي اياها ، كان ارهاصا . وكل شيء فعلته بعد ان قتلتها كان اعتذارا ، لا لقتلها ، بل لأكذوبة حياتي »(١٠) انه يخبرنا مسبقا عن امر يحدث في آخر الرواية ، وانه اذ يسرد قصة حياته على طريقة الارتداد (الفلاش باك) فانه بمجرد ان خرج من القاهرة واتجه الى لندن ، تجاوز بداياته في لندن وحياته في السنوات العشر الاولى وبادرنا بالقول انه قتل جين موريس وتلك كانت البداية والنهاية بالنسبة اليه . انه بالتأكيد لا يستطيع الانتظار ليقص علينا ذكرياته في لندن متسلسلة متصلة بل انه عندما سمع بلندا حتى وهو يحدث الراوي من الذاكرة كان دوي الحدث في ذهنه وأعماقه ينقر بشدة . . يتفجر بشدة ليذكره اول ما يذكر في رحلته نحو الشمال ، ثم يعود الى تفاصيل احداث هذه الرحلة ، بعد ان افرغ حمولة هذا العبء النفسي الثقيل من على كاهليه .

وفي المحطة الثالثة ، والاهم ، وفي الوصول الى بلاد الشمال وبتحول الاحلام الى واقع ملموس ، يحط مصطفى سعيد رحله ويبدأ تجربته

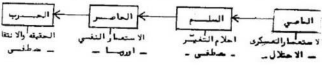
العميقة في عالم جديد ، لغاية جديدة هواء جديد كأنما ألقي في بحر لا قرار له . وينطلق من « المدية الحادة التي في رأسه » ، ينطلق من العقل ويلتحق بالجامعة ويطالع الآن الكتب ويغدو كما كان يوصف . « نابغة » او « عبقريا » « متميزا » « مفكرا » .. الخ ، ويعين محاضرا للاقتصاد في جامعات لندن ، ويصبح معروفا بمؤلفاته عن الاقتصاد وبثقافته في مختلف الفنون والمعارف الانسانية . ومع هذا التفوق العلمي والنبوغ الحضاري فانه من جانب آخر ، من الجانب الانساني من الجانب الوجودي كانت ازمته قاتلة ، بحيث كان ينظر الغرب اليه على انه اثنان او شخصان : الاول ، مصطفى سعيد الاستاذ الجامعي المتفوق المتمكن والثاني ، مصطفى سعيد الرجل الافريقي الملون الغريب المتخلف الذي كما يصفه احدهم ويقول له مباشرة « انت يامستر سعيد خير مثال على ان مهمتنا الحضارية في افريقيا عديمة الجدوى ، فانت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لاول مرة »(١١) . ولكم كان يتمنى مصطفى ان يكون شخصا واحدا ، معنى واحدا ، انسانا واحدا ، ولكنهم فرضوا عليه ان يكون اثنين او اكثر ، فرضوا عليه انه اولا ذو بشرة سوداء وهذا يفقده ابسط حقوق الانسان وهو ان يتساوى بالآخرين من جهة ، ويفقد صاحب البشرة السوداء صوابه لينتقم من « هؤلاء الآخرين » من جهة أخرى . « أنت بشع » تقول له جين موريس ، « لم اروجها بشعا كوجهك » تؤكد له امام عينيه وعلى مسمعه . فما قيمة الحضارة والفكر والعلم الذي يحمله مصطفى وانسانيته ووجوده وآدميته ترى بهذا الشكل وتمسخ بهذه الطريقة البشعة . ومن هذه النقطة تبدأ مناقشة مغامرات مصطفى سعيد الجنسية ومن هذه الازمة من هذه المعادلة ــ تفهم حرب مصطفى سعيد « الفالكيه » ضد أهل الشمال .

وسنتناول هذا عند الحديث عن ايقاع الجنس في الرواية .

لندن مكان وزمان واحداث جديدة في حياة مصطفى سعيد ، انها الآن الحلم ومقتل الحلم . انها تشكيل جديد كريه لعالم مصطفى النفسي . ان لندن / الواقع والعالم المرئي تنعكس وتؤثر في عالم مصطفى الداخلي .

هذه الحرب التي تشنها عليه بلاد الضباب ستخلق حربا مضادة في اعماقه، ستخلق حربا مدمرة لكل اطرافها ... وهكذا ابتدأ الحرب ضد مصطفى وهكذا يرد مصطفى الحرب ، ولا بأس ان يكون قاتلا وقتيلا في آن واحد، لا بأس ان تكون ضحاياه ثلاث نساء او اربع ويكون هو ايضا ضحية بالمقابل لابد ان الخسارة افدح في الطرف الآخر كما يراها مصطفى .

فمصطفى في لندن في سن الخامسة عشرة ، في بداية مرحلة شبابه في بداية تجاربه في بداية نضجه وتشكله ووعيه.. في هذه الفترة يتشكل بشكل خاطىء ، يبنى على الحقد والكراهية والعنصرية . يسقى ويطعم عنصريه واحساسا « بالدونية » . بشرتك هي قيمتك الانسانية ، وهذا السواد يلغي تلك القيمة . سنة بعد سنة وهذه السن المبكرة ومصطفى مصنف بلا قيمة .. بلا وجود . انها قصة طويلة اذن ، يرى مصطفى ، ولا يمكن حلها ... انها جرثومة مرض عضال اصابهم منذ الف عام(١٢) وعندها يقتل مصطفى آمله او حلمه بتغيير هذه النظرة ويدفنها ويبدأ حربه على طريقته الخاصة ، كما يوضح الشكل (٣) .



شكل (٢)

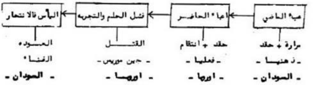
ايقاع العالم النفسي لمصطفى سعيد في محطته الثالثة / لندن / وفيها يتضح التحول من السلم الى الحرب ومن الحلم الى الحقيقة .

فقد مر بخاطر مصطفى ذات يوم حلم الفلاسفة القديم ، حلم العدل والمساواة بين ابناء البشر وبين الكائنات الحية . حلم « ان تسرح الجيوش، ويلعب الحمل آمنا بجوار الذئب ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح » ولكن هذا الحلم المستحيل لن يتحقق لان ابسط الاشياء لا تتحقق ...

ولهذا يرى مصطفى « انه ما لم يات زمان السعادة والحب هذا فساعبر عن نفسي بالطريقة المكتوبة »(١٣) . ان مصطفى يدرك استحالة تحقيق هذا الحلم ولكنه يعتمد السخرية والتطرف فهناك امور كثيرة هي حق الانسان الطبيعي البسيط وترى منسية ، مهانة ، ومستباحة فكيف بالحلم المستحيل . ويدرك مصطفى ان حربه حرب وجود ، حرب بقاء لا أول لها ولا آخر ولتكن اذن عليه وعلى اعدائه . ويرتد مصطفى الى الماضي فيرى تاريخا مظلما حافلا بالمآسي والاستعمار والذل والبطش بأهل بلده ، وينظر اليوم الى مستعمر الامس فيراه اشد سوءا او اكثر شراسة ولكن ذلك يرى بشكل مختلف . فاستعمار الامس كان عسكريا واستعمار اليوم اصبح نفسيا ، انه نظرة الاحتقار الى ابناء هذه الشعوب ، وهذا دفع بمصطفى الى ان يوسع دائرة حربه ويشعلها نارا على قدر ما يستطيع « نعم يأسادتي ، انني جئتكم غازيا في عقر داركم . قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ . انا لست عطيلا . عطيل كان اكذوبة »(١٤)، ويضيف « انني اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ ارض القدس . البواخر مخرت عرض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم »(١٥) ... كل هذا المخزون في ذاكرة مصطفى سعيد من حقد ومرارة بدأ يظهر بحدة ويكبر امام عينيه بسبب الاستعمار النفسي الجديد الذي يغذي مشاعر الكراهية عنده ويشعلها لكي تتواصل صورة المستعمر القديم بصورة المستعمر الحديث وان اختلف نوعا الاستعمار .

كل هذا .. جعل مصطفى يؤمن ان حربه الوجودية لابد ان تستمر الى اقصى مدى ويدرك انه لابد سيكون قاتلا أو مقتولا او الاثنين معا . وهكذا يقتل جين موريس الزوجة والرمز عندما تبلغ الامور ذروتها في اعماقه ، ويقضي سبع سنوات في السجن ثم يعود من حيث ابتدا ، لتصبح رحلته عبر الامكنة الازمنة موجهة بايقاع عالمه الداخلي وتغيراته النفسية ، كما يوضح الشكل التالي (٤) .

شكل (٤)



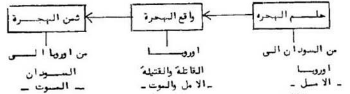
* ايقاع العالم الداخلي لمصطفى سعيد في مراحل هجرته نحو الشمال ، وحتمية العودة الى الجنوب ، وفيها رصد للفعل ـ الحدث ـ في العالم الخارجي ، وردة الفعل لهذا الحدث في عالم مصطفى النفسي الذي يحكم خطاه التالية وقراراته المتخذة .

ان الرحلة نحو الشمال لم تكن ناجحة ، منذ ابتدأت بآمال عراض ومرت بأزمات وصراعات وانتحار بطيء وختمت بمحاولات يائسة للبدء من جديد / عند العودة والزواج مرة أخرى وانجاب الطفلين / ولكن النهاية كانت مأسلوية قاسية منسجمة مع خط سير حياة مصطفى سعيد وطبيعة تفكيره ونوعية فهمه لصراع الوجود والبقاء بشكل متطرف حاد ، الامر الذي جعل النهاية ليس الموت القاطع انتحارا أو غرقا وانما الفناء والتلاشي في نهر النيل وما يحمل ذلك من دلالات ورموز في فلسفة الرواية كاملة ، وفلسفة الشخصية في التعامل مع هذا الوجود وهذا الكون ذاتيا وانسانيا . ان ايقاع العالم الداخلي لمصطفى سعيد يتخذ طابع الفعل وردة الفعل بحسب ايقاع العالم الخارجي . فأفعال مصطفى اصبحت منتظمة موقعة ومتوقعة عند كل حدث أو مسلك . فاذا جاءه من العالم الخارجي فعل اهانة أو اساءة كانت ردة فعله حادة عنيفة مدمرة . فاذا قالت له جين « أنت بشع » يقسم انه سيقتلها في يوم من الايام . واذا قالت له « لا ارقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم » يكرر « انني سأقتلك في يوم ما » وعندما تبلغ المسألة ذروتها وتقول له : لا اظنك ، ان وجدت رجلا فوقي على السرير ، تستطيع ان تقتلني ، بل ستجلس

وتبكي كالاطفال ، وهي زوجته . عندها يتخذ اخيرا قراره بقتل جين « هذه ليلة الصدق والمأساة » فيخرج الخنجر من غمده ويضعه بين نهديها ويمارس معها الجنس ويقتلها . ان ايقاع عالم مصطفى النفسي مرتبط وتابع للحدث في عالمه الخارجي ، فعندما يقدم له العالم الخارجي فكرا وحضارة يقدم هو بدوره فكرا وحضارة كموّلفاته عن الاقتصاد والاحتكار والاقتصاد القائم على الحب لا على المادة . وعندما يقدم له العالم الخارجي احتقارا او جرعة او طعنة يرد هو بدوره بانتقام او جريمة او طعنة ايضا، كما حدث لجين وللفتيات الاخريات . وكل هذا يقدم في الرواية بشكل دقيق ممنطق مبرر ويحكمه ايقاع مرسوم ومجسد في بناء فني متكامل منسجم مع بنية الرواية ومضمونها الفكري .

أما المرحلة الاخيرة من حياة مصطفى سعيد فقد كانت في قرية مغمورة في السودان فقد عاد من لندن وقد غير هويته وشخصيته وتاريخه ، ولم يعد الى الخرطوم ، بل عاد الى قرية سودانية صغيرة على نهر النيل وقدم نفسه في شخصية مزارع وعاش هناك عدة سنوات تزوج في خلالها من حسنة بنت محمود ، انجب طفلين الى ان التقى بالراوي حيث تبدأ الرواية عند هذه النقطة . ان مرحلة مصطفى سعيد الاخيرة او محطته الرابعة تشكل محاولته اليائسة الفاشلة ان يبدأ الحياة من جديد . فقد عزم الامر ان يبدأ حياة جديدة يتجاوز فيها ماضيه ومآسيه وازماته ، فعمل في الزراعة وتزوج وانجب الاطفال وعاش هادئا وفيا منعزلا فترة من الزمن ولكنه لم يستطع اكثر من خمس او ست سنوات . فكان هذه الشخصية التي يمثلها لم تصلح له ، فمصطفى الاستاذ الجامعي وصاحب التجارب الانسانية الكبيرة لا يستطيع ان يعيش بقية عمره مزارعا ، ساذجا على هذا النحو وشعر مصطفى ان هذا لن يستمر طويلا مهما حاول ومهما بذل من جهد ، فالمسالة اكبر من أن يسيطر عليها ، ولهذا اتخذ قراره الاخير بالانتحار ، ليضع حدا لحياة صاخبة ، ولحياة مزيفة جديدة ولوضع ما عاد يحتمل لانفسيا ولا واقعيا ، فيقحم نفسه في النيل في لحظة فيضانه العنيف وينهي اسطورة حياته التي لم يستطع العالم

الخارجي ان ينهيها ، ويدرك انه لابد ان يكون هو نفسه الذي يبادر الى صنع تلك الخاتمة وليس المحكمة او فدية فقتل جين موريس ، بل عليه هو ان يختار هذه الخاتمة . كما يوضح الشكل (٥) .

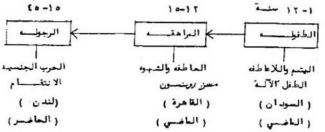


شكل ٥

* ايقاع حياة مصطفى سعيد ابتداء من حلم الهجرة الى الشمال وانتهاء بثمن هذا الحلم وهو العودة الى وطنه والموت فيه .

فحلم الهجرة نحو الشمال كلف مصطفى ثمنا غاليا ، كلفه حياته ، ان يصبح مجرما .. وكلفه ان يعود من حيث ابتدا . وعندما تثقله الذكرى والخلل وعدم القناعة واللاجدوى ليس من هذه الرحلة نحو الشمال فقط بل ومن الحاضر المزيف غير المنسجم من عالمه النفسي وحياته وتجربته ، عندما يثقله ذلك يضع حدا لحياته الصاخبة المأزومة هذه بالانتحار .

اما الايقاع الجنسي في الرواية فانه يشكل بعدا هاما من ابعاد الرواية على المستويين الواقعي والرمزي في **موسم الهجرة الى الشمال** . فقد كانت طفولة مصطفى سعيد ، كما تقدمها الرواية ، طفولة خالية من العواطف ومن المشاعر الودية والاحاسيس الروحية . وقد كانت طفولته تعتمد على العقل والمنطق العلمي سواء كان ذلك في التعامل مع الآخرين او في سرعة التحرك نحو الهدف الرئيسي والوصول الى عالم الشمال . ولذلك اتخذت حياته العاطفية الايقاع الجنسي والعاطفي على النحو التالي:

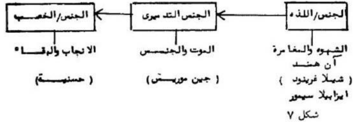


شكل ٦

* ايقاع العواطف والرغبات في عالم مصطفى سعيد النفسي في اثناء رحلته عبر الامكنة والازمنة الثلاث . وتظهر هنا مراحل التحول من المشاعر العاطفية والجنسية الى نوع من الحروب الجنسية التدميرية .

يقضي مصطفى سعيد اثني عشرة عاما في الخرطوم وهي مرحلة الطفولة والمرحلة الهامة في تشكل عالمه النفسي . وتكاد هذه المرحلة تخلو من العواطف ، وتؤثر بالمراحل اللاحقة من حياة مصطفى .

ففي السنوات الثلاث التالية التي قضاها في القاهرة من سن الثانية عشرة الى الخامسة عشرة ، يظهر مصطفى بمظهر الصبي الذي يشبه « الالة الصماء » بالرغم من ظهور اعراض البلوغ الجنسي عليه الذي يكبته الى المراحل التالية . وفي لندن تبدأ رحلته بعد الخامسة عشرة وتمتد قرابة ثلاثين عاما وهي المرحلة التي تظهر في اثنائها العواطف الجسدية الملتهبة والمغامرات الجنسية الكثيرة ، وفيها ايضا يتخذ الجنس ابعاده الرمزية ودلالاته السياسية والوجودية والتدميرية ، كما نرى في الشكل التالي (٧) . اما المرحلة الاخيرة في حياة مصطفى ، بعد العودة الى السودان ، فان العاطفة تتخذ معنى جديدا ووظيفة جديدة ، اذ يتزوج زواجا طبيعيا وينجب الاطفال ويظهر في هذه الفترة مثل الآخرين .



شكل ٧

* ايقاع الجنس والرغبة ، ويظهر فيه مصطفى في حالات ثلاث : الشهوة والموت والحياة .

ان علاقة مصطفى سعيد بالنساء الاخريات قبل زواجه من جين موريس كانت مستمرة الى حد تعلق « آن همند وشيلا غرينود ايزابيلا سيمور » به، ووصول مرحلةعدم القدرعلى الاستغناء عن مصطفى وهوالسبب النفسي والفلسفي (الرئيسي) في انتحارهن بعد زواج مصطفى من جين . وهجرهن لاسباب فالكية كما وضحنا ذلك سابقا .(١٦) ، ومن حيث ايقاع الرغبات الجنسية في عالم مصطفى سعيد وعالم النساء اللواتي يلتقي بهن، فان الجنس بين مصطفى والنساء الثلاث كان مظهرا من مظاهر الشهوة واللذة ــ الغريزة ــ ورمزا من رموز الانتقام والفتك ببلاد الشمال . وتتضمن ايضا هذه العلاقات من جانب النساء شعورا بالاشباع الجنسي والتعلق العاطفي وهذا لم يكن موجودا لدى جين التي تلهث وراء الاشباع الجنسي ولكنها تتمسك بمشاعرها الحاقدة والاحتقارية لمصطفى . مفهوم الرغبة الجنسية بين مصطفى وجين ومصطفى والنساء الاخريات يظهر بصورة مازوشيه حينا وساديه في احيان اخرى . « اغتلني ايها الغول الافريقي »(١٧) تقول واحدة ، « احب عرقك . اريد رائحتك كاملة . رائحة الاوراق المتعفنة في غابات افريقيا »(١٨) تقول الاخرى ، و « انت بشع .. انت ثور هجمي لا يكل من الطراد .. تزوجني » تقول ثالثة (جين) . وجين موريس الرافضة المتعالية صعبة المنال اصبحت هدف

مصطفى ومركز اهتمامه وساحة الحرب التي لن يتركها الا قاتلا او مقتولا. واخيرا يتزوجها ويترك النساء الاخريات اللواتي انتحرن بعد غياب« فالكيه» مصطفى سعيد لاسباب سيكولوجية ووجودية(١٩)، وتتحول الرغبة .. الشهوة .. الغريزة .. الى حرب جنسية في ظاهرها ، وجودية في رمزيتها ، تستنزف هذه الحرب اصحابها وتصبح حالة تدميرية بين مصطفى وجين في نهاية الامر ، اذ يقتل مصطفى جين وهو يمارس الجنس معها في مشهد الحب والموت فتموت جين موتا ماديا ويموت مصطفى موتا معنويا .. لقد انتهت حياتي بموت جين موريس ولم يكن هناك مبرر لوجودي يعترف مصطفى .

وبعودة مصطفى الى السودان ، بشخصية جديدة وبداية جديدة يعيد الى العلاقة العاطفية ــ الروحية ــ والجسدية ــ معناها الطبيعي ــ الغريزة وحب البقاء ــ بزواجه من حسنة وبانجابه الاطفال ، ولكن بعد فوات الاوان وبعد ان اصبح شبح الموت قريبا منه ثم يقدم على الانتحار . ان ايقاع الرغبات عند مصطفى سعيد يتسم مع عالمه النفسي في انتقاله من امراة الى أخرى «ومن صيد الى آخر» ويترك مشاعر اللذة تأخذ مداها دون حدود لتصبح قوة تدمير مازوشيه سادية في آن واحد ، تحرق وتحترق، تقتل وتقتل وتدمر الاخرين وتدمر الذات ايضا كما حدث مع مصطفى وجين وكما حدث مع النساء اللواتي انتحرن . ولم يأخذ الجنس معناه الطبيعي او الاخصابي في لندن (في الشمال) لانه اسيء استخدامه ، بل يأخذ هذا المعنى الطبيعي البنائي في السودان ، في وطن مصطفى حيث جذوره ومكانه الطبيعي وحيث نهايته ايضا ، ورمز الى ذلك بان انجب الاطفال في بلده لا في بلاد الشمال وانه مات وتحلل في وطنه أيضا (في نهر النيل) لا في بلاد الضباب كما كان يتمنى .

أما صور الايقاع في عالم الراوي فانه يختلف عن ايقاع عالم مصطفى سعيد ، ويتخذ شكلا آخر وبعدا آخر على المستويين : الفني والفكري ، بالرغم من وجود قليل من الشبه في ايقاع الامكنة والاحداث مابين عالم الراوي وعالم مصطفى سعيد ، كما سنوضح بعد قليل . فحركة الراوي الخارجية عبر الامكنة تبدأ مثل مصطفى من السودان الى لندن .

ولكن الغايات والممارسات والنتائج تختلف كليا بينهما . فحركة الراوي من السودان الى لندن كانت من اجل الدراسة والعلم ، وبالفعل يسافر الراوي ويحصل على شهادة الدكتوراه ويعود فرحا بانجازه العلمي غامرا بالحب والحنين والشوق الى وطنه وارضه . هذا الحنين الذي لم يفارقه في اوروبا يبعث في نفسه رائحة الوطن ودفء العشيرة وارتباطه باهله واهل بلده(٢٠) ، ولذلك كانت رحلة الراوي على النحو التالي : شكل (٨)

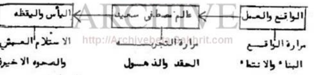


* ايقاع حركة الراوي عبر الامكنة والازمنة ومدلولات هذه الحركة في عالمه الداخلي

والمكان الثالث او المرحلة الثالثة من حياة الراوي وهي في السودان بعد عودته من لندن والتقائه مصطفى سعيد ، هي المرحلة الهامة وهي المرحلة التي تقدم الينا في الرواية بشيء من التفصيل . فعالم الراوي يتشكل ويتحرك في خطين رئيسيين ، الاول : الواقع والبيئة والعمل في بلده وتظهر عنده هنا مشاعر الانتماء التي استمرت قبل سفره وبعد عودته . والثاني : مصطفى سعيد ، بتاريخه المذهل وقصته القريبة من الاساطير وتجربته العميقة التي بدأت تستوقف الرواي طويلا وتغير شيئا من مفاهيمه للانسان والحضارة والقيم ، وتصبح مثل الكابوس او الشبح الذي اثر في الراوي الى حد « التقمص » والغرق في عالم مصطفى سعيد لولا لحظة صحو ادركته في النهاية قبل ان يلقى المصير الذي لقيه مصطفى . ويبدو ان عالم الراوي بدأ ينشغل بقصة مصطفى رغما عنه ، وان هذه القصة بدأت تقلل من اهتمامه الواقعي والانتمائي وتدفع به من موقف الحياد والمصالحة مع الاشياء والدنيا الى موقف

الغضب والتمرد والثورة « انا حاقد وطالب ثأر وغريمي في الداخل »(٢١) يصرح الراوي بعد سماعه بموت حسنه بنت محمود وقتل ود الريس الذي اراد ان يتزوجها قسرا ، فقتله وبشعت به وقتلت نفسها . كما ان الراوي يتغير ويتحول بتأثير من قصة مصطفى سعيد وتسيطر عليه لحظة انتقام وسورة غضب واحساس بالجنون ، بعد ان يعرف بدقة كيف قتل مصطفى جين موريس ، ثم يتجه الى النهر ــ كما اتجه مصطفى من قبل ــ وكأنما قرر الانتحار في لحظة لا واعية ، ليلقى المصير الذي لقيه مصطفى في السابق ولكنه يصحو في اللحظة الاخيرة ، ويعود الى اتزانه وهدوئه وعقله ويقرر ان يختار الحياة ويصرخ وهو في النهر « النجدة .. النجدة » فعالم الراوي الداخلي يتحرك ويتشكل على النحو التالي :

شكل (٩)



* ايقاع العالم النفسي للراوي ويتشكل من ايقاع العالم الخارجي ــ البيئة والعمل وايقاع عالم مصطفى سعيد ــ التجارب المذهلة ــ .

فالراوي الذي غاب سبع سنين عن وطنه ، وهو يحلم به ويحن الى اهله ، يعود الى اهله ، يعود مليئا بالامل والحماس للعمل والتغيير والبناء وفي تلك المرحلة تتشكل في عالمه النفسي مشاعر القلق والارق بسبب الواقع المتخلف في ارجاء وطنه العريض . لكن ذلك لم يجعله ييأس من رحلة البناء والعمل وان طالت . فيعمل في الخرطوم في مجال الفكر والثقافة والتعليم ويشارك أهل قريته في همومهم الاجتماعية والعاطفية . ويختاره مصطفى وصيا على زوجته واولاده ، بما في ذلك من مدلولات رمزية يحملها هذا الموقف . ويبدأ القلق الحقيقي يتسرب الى اعماق الراوي بعد

التقائه مصطفى سعيد ومعرفة شخصيته الحقيقية والاطلاع على قصته وتجربته المدهشة في بلاد الشمال . وبلاد الشمال هذه يعرفها الراوي ولكنه لم يكن يعرف انها على هذا النحو الذي يسمعه من مصطفى . فالراوي عاش في لندن وحصل على الدكتوراه ، وعاد بعد سبع سنوات وكان رأيه باهل الشمال موضوعيا حياديا كالرأي في اي شعب من شعوب الارض « منهم العامل والطبيب والمزاع والمعلم ، مثلنا تماما .. يتزوجون ويربون اولادهم ... وهم عموما قوم طيبون »(٣٢) يرد الراوي على سؤال سائل . ان تجربة الراوي في اوروبا مختلفة تماما عن تجربة مصطفى ، فهو لم يذهب غازيا محاربا ، كما حدث مع مصطفى ، بل ذهب يتعلم ليكتسب المعرفة وينقلها الى اهل بلده . وعندما قدم له مصطفى الجانب الآخر من الاشياء .. الهموم العنصرية والازمات الوجودية في الصراع الانساني .. والمعاناة القاتلة في الرحلة من الجنوب الى الشمال ، من الخرطوم الى لندن .. اصيب الراوي بالدهشة وبدأ ايقاع عالمه النفسي يتغير شيئا فشيئا الى حد العبث واللااستيعاب لولا استعادة اتزانه ولولا موقف الكاتب الفلسفي في الرواية في انقاذ الراوي من النهاية التي حدثت لمصطفى ولا يريدها ان تحدث للراوي لانه رمز يختلف عن مصطفى سواء في فهم العلاقة ما بين الجنوب والشمال او في الدور الانتمائي الحقيقي الذي يمثله في الرواية . كما يوضح الشكل (٩) .

ان الايقاع الروائي في موسم الهجرة الى الشمال يكشف لنا عمق العلاقة وترابطها وتواصلها وتنظيمها في عالم الراوي وعالم مصطفى سعيد وعالم جين موريس . وفي اعماق الشخصيات الاخرى في السودان ولندن ويكشف عن عمق العلاقة وطبيعتها وزواياها المربوطة بخيوط خفية ما بين عالم الشمال وعالم الجنوب ، ما بين الاحداث ودلالاتها في امكنة مختلفة وازمنة مختلفة وفي اعماق شخصيات مختلفة ايضا . هذه العلاقة ما بين الشخصية في حركتها ، في افعالها وردود افعالها ، وفي رموزها وايماءاتها وبين الاحداث في تنظيمها وتوقيت حدوثها المنسجم ، المبرر الموضوعي ، تجعل دراسة الايقاع في هذه الرواية ضرورة تكشف عن عمق هذه العلاقات ونظامها ، وتظهر ان ايقاع الرواية كان في غاية الدقة والاتقان والتوظيف والابداع .(٣٣) .

←

هوامش :

١ ـ الطيب صالح ، موسم الهجرة الى الشمال ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٦٩
٢ ـ المصدر نفسه ص ٢٣ ، ٢٥ .
٣ ـ المصدر نفسه ص ٢٣ .
٤ ـ المصدر نفسه ص ٢٩ ـ ٣٠ .
٥ ـ المصدر نفسه ص ٢٩ .
٦ ـ المصدر نفسه ص ٣٠ .
٧ ـ المصدر نفسه ص ٣٢ .
٨ ـ المصدر نفسه ص ٣٢ .
٩ ـ المصدر نفسه ص ٧١ .
١٠ ـ المصدر نفسه ص ٣٢ .
١١ ـ المصدر نفسه ص ٩٧ .
١٢ ـ المصدر نفسه ص ٣٦ .
١٣ ـ المصدر نفسه ص ٤٥ .
١٤ ـ المصدر نفسه ص ٩٨ .
١٥ ـ المصدر نفسه ص ٩٧ .
١٦ ـ انظر احمد الزعبي : دراسات نقدية ، ثلاثة وجوه لمصطفى سعيد ، عمان ١٩٨٥ .
١٧ ـ الطيب صالح : موسم الهجرة الى الشمال ص ١٠٩ .
١٨ ـ المصدر نفسه ص ١٤٣ .
١٩ ـ انظر : احمد الزعبي : دراسات نقدية ص ٧ وكذلك انظر :
٢٠ ـ الطيب صالح ، موسم الهجرة الى الشمال ، ص ٧٥ .
٢٢ ـ المصدر نفسه ص ٧ .

★ ★ ★

طواحين بيروت «١»
بين
الرؤية والتشكيل

ابراهيم السعافين
جامعة اليرموك - اربد الأردن

تحاول رواية توفيق يوسف عواد «طواحين بيروت» ان تصور المجتمع اللبناني في اعقاب هزيمة حزيران في اواخر الستينيات ، من خلال شخصيات تمثل التناقضات الجوهرية او تكشف عنها .

وتهدف هذه الدراسة – كما يقترح العنوان – الى تحليل الرؤية التي تسربت خلال نسيج الرواية والتحمت في تشكيلها النهائي ، مثلما تهدف الى تحليل العناصر الروائية من خلال ارتباطها بهذه الرؤية ، لترى الى اي حد استطاع الروائي ان يجسدها في بنية الرواية .

- ١ -

ان اختيار الروائي عناصر روايته امر بالغ الاهمية في تحديد طبيعة العمل وبيان قيمته الفنية فعلى الروائي ـ اي روائي ـ ان يختار من بين الحوادث الكثيرة المضطربة التي تشكل السلوك الانساني على الرغم من صورتها الجمالية ، اذ انه يستحيل على الروائي ان يسجل « كل شيء » يفترض ان تقوم بـه الشخصية ـ حتى لو كانت الشخصية الرئيسـية ـ او تفكر به او تشعر به . فالاختيار يتم وفق مبدأ (٢) .

ان هذه الحوادث التي يختارها المؤلف ترتبط بالافكار التي تحدد رؤية العمل الروائي ، اذ يقول اريك هلر : « لكل عمل أدبي هام مركب من الافكار يعتمد عليها في المآل كي يؤسس مرتبة ومستوى له . » هل يكون المعادل السليم لهذا القول ان ندعي بان لكل رواية هامة تركيبا فلسفيا ؟ معظم النقاد يجفل بعصبية عندما يثار السؤال حول المضامين الفلسفية لرواية ممتازة ، لان هؤلاء يخشون من « فرض فلسفة » على ما هو فني بعد كل شيء »(٣) .

فالروائي حين يشرع في كتابة روايته ـ اي حين يبدأ ـ فان اتجاها معينا أو موقفا فكريا او حالة عقلية توجهه . فهو حين يكتب تجتمع ظروف معقدة لتتجسد في مشروع الكتابة .

ان الكتابة الحقيقية ـ تبعا لذلك هي فعالية نقدية وابداعية معا . ففي اللحظة التي يبدأ فيها احدهم باستخدام اللغة بطريقة منظمة فان التمييز التقليدي بين الفكر النقدي والابداعي يبدأ بالانهيار . فالبداية ليست مجرد فعل من نوع ما بل هي اطار عقلي ونوع من العمل وموقف (اتجاه) ووعي .

فالبدايات تتحدد من خلال رؤية الروائي الكلية ، وتؤثر بالتالي في تشكيلها النهائي ، اذ ان ثمة علاقة بين أوضاع المجتمع الذي تنتمي اليه

الرواية واوضاع الرواية في هذا المجتمع .... فالظروف المعاصرة والاوضاع المختلفة من الجوانب الحضارية السياسية الاقتصادية الثقافية الفكرية تؤثر في الرواية .... ولكن من اي منظور ؟!

ان الشكل لا بد ان يتغير بتغير المضمون ، فهل يستطيع شكل تقليدي ان يعبر عن موقف معاصر ؟! وهل يظل المؤلف هو الراوي او يستغل شاهد عيان ذا ثقافة بسيطة محدودة ليوضح الامر كله(٥) .

ان الرواية الحديثة وما بعد الحديثة حاولت ان تجسد رؤيتها في تشكيلات مختلفة قادرة على تجاوز المضامين السابقة وبالتالي تجاوز الاشكال التقليدية .

وقد حاول الروائيون العرب في اواخر الستينات واوائل السبعينات ان يجربوا اشكالا جديدة تحمل رؤاهم الكلية وتلتحم مع وجهات نظر شخصياتهم المؤتلفة والمختلفة .

لقد صدرت رواية « طواحين بيروت » في الفترة التي شهدت حركة قوية باتجاه التجريب ، اذ ان عددا من الروايات حملت عبء هذا التجريب ونجحت فيه بمستويات مختلفة(٦) . فما الذي اضافته رواية « طواحين بيروت » الى روايته « الرغيف » التي صدرت في أواخر الثلاثينات على مستوى الرؤية والتشكيل الفني ، وهل استطاعت ان تتميز بحضور يشبه الحضور الذي تميزت به رواية « الرغيف » آنذاك ؟

فاذا كان المؤلف هو الذي يخلق عالمه الروائي ، وهو عالم ـ كما يرى ادوارد سعيد ـ يقوم على السلطة المسئولة والتحرش بهما او مضايقتهما في آن معا ، ـ اذ يبدأ العمل حين يبدأ مرتبطا بسلطة ما ثم ينتهي علمانيا او منفلتا منها (٧) . فانه حين يتعامل مع الواقع قائما يحلله ويفككه ويعيد بناءه من جديد ، لا على أساس تغير العناصر ، وتبادل الادوار ، او اعادة توزيعها فيأتي وأفد ، ويخرج ماثل بالفعل ، بل في

اضافة جديد الى هذا الواقع يعطيه دما جديدا وفكرة جديدة ورؤية جديدة ، ولا يعني هذا ـ بطبيعة الحال ـ تدمير الواقع ، اي نفي الحاضر او نفي الماضي كله ، بل تجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل واستيعاب المتغيرات والعناصر المستجدة التي تتفاعل بحيوية ولا تملك فرصتها « الدعائية » لاثبات الذات والاتيان ببراءة « الولادة » .

فكيف رأى توفيق يوسف عواد هذا الواقع وما ادواته التي شكلت رؤيته لهذا الواقع ؟

- ٢ -

لعل نقطة البداية تكشف عن هذه الرؤية ، وتكشف عن أدوات تشكيلها في آن معا ، اذ يبدأ الروائي روايته على لسان الراوي بضمير الغائب قائلا :

« مع الفجر قامت آمنة الى سلتها

وها هي للمرة العاشرة تقلب ما حشتها به . وتميمة واقفة تنتظر :

متى تنتهي تسوية هذه السلة التي استغرقت اسبوعا من التحضير ؟

وعيل صبر الفتاة فضربت بيدها الى الخزانة ونالت امها طرحتها تستعجلها في الخروج . ولكن المرأة القت الطرحة وهرولت الى دكة في المطبخ فادخلت يدها في خابية ، وزادت منها ما تعرف جيدا ان ابنها يحبه منذ الصغر ، فكيف غابّ عن بالها ؟

ـ ما نسينا شيئا بعـد ؟

ـ بلى ، نسيت ان الشمس طلعت ونحن في المهدية . متى تريدين ان نصل لبيروت ؟

ـ سنصل لبيروتك ، بيروت تهمك ، ولا يهمك اخوك !.. » (ص٧).

نقطة البداية تحدد عناصر المواجهة او توحي بها وربما تحدد ايضا البؤرة المركزية ، او الصوت المركزي « البؤري » الذي يعتقد القارىء انه صوت المسئولية التي تتضح ايضا في اصوات اخرى لاحقة(٨) .

لقد حددت نقطة البداية الاجيال الام / آمنة ــ البنت / تميمة مثلما حددت ايضا ايضا قوة الجذب المكانية المهدبة ــ بيروت .

وحددت حركة الجيلين المبدئية من خلال الرجل سواء اكان ثامر نصور الاب أم جابر نصور الابن ، فالابن ينوب عن الاب في كل شيء حتى في مسئوليته عن امه ، فالعبرة ليست بالاعتبارات الذهنية او الروحية او الاجتماعية بقدر ما تبدو في جدلية الذكورة / الانوثة ، فالام تستسلم لقدرها / المواضعات الاجتماعية بالانقياد لارادة جابر / الابن مثلما استسلمت لمشيئة ثامر / الاب الذي غادرها منذ أوائل الخمسينات الى غينيا وهي لا تزال لعودته في انتظار صابرة محتسبة .

ثم حددت نقطة البداية ارتباط كل منهما بمكان خاص ، فالبنت تجتذبها بيروت ، تتخطف نحو بريقها فتصبح بيروتها « تهمها بيروت ولا يهمها اخوها ! » تستعجل الانطلاق من قريتها « المهدبة » واما الام فليس لها الا « المهدبة » ، يذهب الجميع في اتجاهات شتى وهي باقية في المكان عينه ، أما الاماكن الاخرى فلا تهمها الا من حيث هي ظروف مؤقتة تحوي « الاعزاء » من مثل كوناكري حيث ثامر ، وبيروت حيث جابر ، وصيدا حيث تقيم اختها .

واذا كان محور المهدبة ــ بيروت اهم المحاور التي قام عليها بناء الرواية فان محاور اخرى تتصل بطرفي هذا المحور بدات ذات اهمية واضحة في الرواية ، كما ان المحاور الفرعية في بيروت ذاتها تبدو ذات اهمية خاصة في تجسيد رؤية الرواية من مثل شارع الحمراء وشارع المتنبي والمرفا وغيرها ..

ان خصوصية الاماكن وتناقضاتها تحمل البذرة الرئيسية لرؤية الكاتب التي تنمو بصور مختلفة من خلال سلوك الشخصيات المتباينة في التقاليد والاتجاهات والمشاعر ، ولعل طريقة الكاتب في تجسيد رؤيته أو تحقيق الرؤية الكلية للرواية تتضح من خلال عناصر الرواية الرئيسية على ضوء اختياره لاساليب السرد التي وظفها من اجل هذه الغاية .

وهو امر يتصل بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون اذ ان مضمونا جديدا في الرواية يستدعي شكلا جديدا يناسبه على مستوى اللغــة ، والاسلوب والتقنية ، والتاليف ، والبناء . وعلى النقيض من ذلك ، فان التفتيش عن اشكال جديدة يظهر موضوعــات جديدة ، ويكشف عن علاقات جديدة(٩) .

فكيف تتضح رؤية الكاتب او المضامين الجديدة او القديمة في الرواية من خلال تشكيلها الفني ، وماذا تقول الرواية في مستواها القريب الذي يتضح من تفاعــل الاحداث بالشخصيات او تفاعــل الشخصيات مع الاحـــداث ؟!

كيف ينظر الروائي الى عالمه من خلال تشكيل عناصر الرواية ، اينظر الى واقعه نظرة المراقب ، ام يحاول ــ كما يفترض في الرواية التي تطرح مضامين جمالية ــ ان يتخذ من روايته اداة او شكلا يملأ فراغات في عالم غير كامل ، فتراضي رغبة المؤلف والقارىء في اضافة شيء ، الى الواقع بتصوير الشخصيات خياليا بالطريقة التي يعتقدها .

واذا كانت الرواية اكثر مما وصفنا ــ كما يقول احد النقاد ــ ، وانها نوع من الشهوة لتعديل الواقع رغبة في خلق جديد ، او بداية وجود خيالي ، فهل تعامل الروائي مع عمله « طواحين بيروت » على انها شكل من الاكتشاف وطريقة لاستيعاب الاكتشاف والتعامل معه(١٠)، وهل بدت روايته مؤســسة وعالما وليست مجرد دال او وظيفة ، وهل اقتنع القارىء ، بأن عمله حقيقي خرج من نار الخيـــال لا من برودة الفكرة الطاغية .

ــ ٣ ــ

وحتى نقترب من رؤية توفيق يوسف عواد في هذه الرواية يجمل بنا ان نلم بأحداث الرؤية وخطوط تطورها .

ان من يتأمل بناء الرواية يلاحظ انه قام على تصوير التناقضات والتقابلات التي ترسم الملامح الاساسية للبناء الاجتماعي ، اذ تتحرك الاحداث حركة لولبية ، لا تتجه الى امام حتى ترتد الى الخلف ، فقد نظن أن هـذه الحركة تسعى الى تضييق الهـوة التي تفصـل بـين الشخصيات أو الى ردمها ، فنفاجأ بانها ترتد بشكل حاد لتوسيعها ، من خلال تأزيم المواقف او تجميدها .

فتبرز عناصر هذه الازمة بحدة ، البناء الاجتماعي والسياسـي ، التركيبية الطائفية العمال والطلاب والثقافة والمرأة والتقاليد والهجرة والمشكلة الفلسطينية واسرائيل .

واذا كانت بعض الروايات تلجأ الى اصطناع عقدة مركزية تتجه اليها الاحداث الجزئية ، وتسعى لتطوير الحدث الرئيسي فيها فان « طواحين بيروت » قد اصطنعت فكرة مركزية ارتبطت بها الاحداث وتطورت حتى كادت الفكرة تصبح الحبكة الرئيسية .

فالفكرة الرئيسية تدور حول الحركة الصاخبة التي لا ينجم عنها غير اللا جدوى والعبث والدوران حول المشكلة دون اقتحامها .

ولقد اختار الكاتب تميمة لتكون صوت الفكرة ، المنطلقة في كل الرواية وهيكلها الفكري ، من المسألة الطائفية الى المعضلة الاجتماعية ، الى التناقضات السياسية والاقتصادية والثقافية ، ولعل المؤلف حاول أن يعكس صورة الازمة الخانقة من خلال موقف الفئات المتناقضة من بعض الاطراف الخارجية ورؤيتهم لحركة الصراع على ضوء علاقات هذه الاطراف بعضهم مع بعض من جهة ، ومع الفئات نفسها من جهة اخرى ، ومن هذه الاطراف الفلسطينيون واسرائيل .

وقد اختار الكاتب تميمة لتكون صوت الفكرة ؛ المنطلقة في كل اتجاه ، توحد المتناقضات ، وتلتقي عندها الاضداد والفرقاء فلم يختر تميمة الشيعية وتجاوز طائفته المارونية لتسامحه فحسب (١١) ــ كما

ذهب احد الدارسين ـ بل لان اختياره كان مقصودا ومتعمدا ، اذ انه لو اختار بطلته مارونية على نحو ما رأينا في شخصية لياشارون المتحررة التي تقدس حريتها وتجد فرصتها دون كبير عناء لما استطاع أن يرسم لنا صورة تميمة المتمردة الرافضة وسط هذه العقبات والعراقيل ؛ ولما قدم مأساتها التي اشبهت كما راى احدهم بطلات المآسي اليونانية ؛ ولما بدت كما راى ايضا رمزا للانسان اللبناني المعذب الذي كلماحاول الانتفاض وليس التمرد طحنته قوانين المجتمع اللبناني (١٢) .

فالاحداث لا تتجه الى علاقة خاصة او موقف خاص يرتبط بتميمة من مثل علاقتها الغرامية بهاني الراعي ، وانما تميمة وسيلة لظهور لوحات تتوزع الساحة اللبنانية كلها في « المتن » و « الجنوب » و « البقاع » و « عكار » ثم « بيروت » بؤرة التناقضات ، وهي لوحات تعكس وجوه المأساة المتعددة التي أشرنا اليها ، وان اتصلت بمشكلة تميمة الرئيسة في بحثها عن الذات .

صحيح ان شخصية « تميمة » ترتبط بالمشكلات المختلفة وعناصرها المتعددة ، بأب مهاجر وام صابرة في انتظار ، واخ يمارس سلطة الذكورة ويمثل المجتمع الابوي ، يمنعها من مواصلة تعليمها الجامعي ، مثلما ترتبط بشخصيات تمثل الفئات المختلفة في بيروت وكل ما تمثله لبنان من بيئات ثقافية واجتماعية .

لقد قاد المؤلف تميمة الى ان تتصرف وفق رغبته لا وفق منطقها الخاص ، وبوسعنا ان نمثل لذلك بمواطن كثيرة ، من مثل استسلامها غير المسوغ للشاعر العبثي الصحفي رمزي رعد ، وربما في رفضها « جميل الموالي » .

وحين شاء المؤلف ان يقيم علاقة قدرية بينها وبين هاني الراعي ، أو ان يجدد علاقة قديمة بينها وبين ماري ابو خليل ليوازي بين تميمة الشيعية وهاني الماروني وبين ماري المارونية واكرم الجرد الشيعي ،

فانه جعل قضية تميمة هي العامل الفعال في اضفاء طابع المأساة على الاحداث ، اذ أصاب رصاص جابر ووكيله القموعي ماري ابو خليل لتنتهي العلاقة بين ماري والجردي ، وانهت مصارحة تميمة لهاني اية علاقة حالية او محتملة بينهما ، وغمرت المأساة كل مكان في الرواية ، فانتهى تامر الى فراش الموت ، وزوجته آمنة الى الشلل وزنوب الى الانتحار ، وجابر الذي دفعها الى هذا المصير الى السجن أو الى المشنقة، وماتت روز خوري وقد ضاع أملها في كل شيء ، حتى في وريث تؤول اليه عمارتها واموالها .

بيد ان احداث الرواية اوحت ببوادر ايجابية تمثلت في الفداء والاستشهاد من مثل تحول « عزيز » الفلسطيني من « آذن » في المرفأ الى فدائي يرقى الى رتبة رائد قبل استشهاده وفي تحول أبيه من مدمن للحشيش والافيون الى مدمن لسماع اخبار ابنه من المذياع ، مثلما تمثلت هذه البوادر في سلوك « تميمة » نفسها وفي موقفها من الكيان الاجتماعي القائم ومعتقداته .

ولعل موقف « أبوعزيز » الذي يعرف عدوه جيداً ، وموقف « تميمة » التي توحدت معه فكراً وغاية في الذهاب الى الحرب ، ليحاربا معاً ، وربما ليحارب كل منهما على طريقته الخاصة توحي بمحاولة المؤلف اطلاق بعض الشخصيات الطليعية من نطاق « الطواحين » التي تدور محدثة اصواتاً تصم الآذان دون « طحين » فأبو عزيز يتجه في حربه الى الخارج وتميمة تتجه في حربها الى الداخل ، بيد انهما في البداية والنهاية يصدران عن فكرة واحدة ويلتقيان عند غاية واحدة .

وعلى هذا النحو اتجهت الاحداث نحو التغيير بالارتفاع على المشكلات القائمة باتجاه مستقبل امثل واجمل ، بيد ان عوامل الهدم هي الاقوى وهي الاشد فاعلية ، وربما ظلت الاحداث تختنق في يد المؤلف الذي لم يترك لها الفرصة لتنطلق وفق منطق الحرية والضرورة .

- ٤ -

لقد ربط المؤلف شخصياته بفكرة معينة مما قيد حركتها وحددها . ولا عيب في ان تتحدد حركة الشخصيات أو تتقيد بشروط الواقع التي تتطلبها الصلة العضوية بين نمو الشخصية والظروف المحيطة . بيد أن الواقع ليس وضعا ثابتا ساكنا لا يحمل بذور التغيير ، مثلما انه ليس خارطة صماء نقرأ ما عليها من شخصيات واحداث وأفكار في ضوء ثوابت لا تقبل تدرا واضحا من التغيير والحركة والفعالية . فربما نفهم الدوافع التي تؤدي الى ربط بعض الشخصيات بمصائر محددة بفعل الشروط التاريخية والحضارية وربما بالشروط الاجتماعية الثقافية الاقتصادية بشكل خاص . بيد أن الشخصيات تحمل بذور التجاوز والتخطي في جانب آخر ، فالشخصية الطليعية ليست انعكاسا آليا ، بل انها تفهمه وتتفاعل معه وتعدله باتجاه مرحلة متقدمة .

فالشخصيات العظيمة متعددة الابعاد ، معقدة ، مختلفة الاوجه ، انها تتطور وتعطي انطباعا بأنه كان لها ماض حقيقي وأن لها مستقبلا حقيقيا ايضا .(١٣) .

لقد حاول المؤلف ان يقيم بناء روايته على فكرة التقابل وحكم الشخصيات بهذه الفكرة ابتداء من الشخصية المحورية « تميمة » وانتهاء بالشخصيات الثانوية .

فنرى الى تيمية مثلا تناضل ـ منذ البداية ـ من اجل تحديد هويتها وتقارع ضد ظروف واقعها . فهي فتاة جميلة في قرية تحكمها تقاليد لا ترضي طموحها ، والدها نال نصيبا من التعليم لكنه مهاجر ، وهجرته سيف ذو حدين ، تؤمن دخلا معقولا وتترك فراغا كبيرا يملاه اخوها جابر الذي يحاول قتل طموحها ...

واذا كان المؤلف اوقد في صدر تميمة جذوة الطموح ، وجعلها تتطلع الى أمام لتغيير واقعها ، فانه اغفل ظروف نشاتها وربما تعمد ذلك من

خلال مسوغ قد يبدو غير كاف وهو طبيعة روحها وتكوينها « الطموح » ، مثلما اغفل طبيعة بيئتها التي تجعل النقلة كالقفز في الهواء ، ثم جعلها تسلم جسدها البكر للشاعر العبثي ، لمجرد ان تميمة حملت له في نفسها صورة زاهية . ليمهد الى المأساة التي ارتفعت الى ذروتها ، فخسرت اوراقها في القرية ، وخسرت تعاطف المجتمع ، ونالت عداوة اخيها التي لا تخبو بأي ثمن .

وعلى هذا النحو حاول المؤلف ان يجسد محور الانوثة / الذكورة من خلال علاقة تميمة بمجتمع الرجال ، رمزي رعد ، واكرم الجردي ، وحسين القموعي ، وجابر وثامر نصور .

واما المحور الاخر الذي مثلته شخصية « تميمة » فهو محور « الطائفية » فقد حاول المؤلف ان يستعيد علاقة تميمة وصديقة طفولتها ماري ابو خليل مثلما جعل تميمة تتعرف بالصدفة المحضة الى الطالب « هاني الراعي » وكلاهما ماروني ، لتحاول الرواية ان تطرح بديل التناقض الطائفي ، وترسم صورة جديدة قوامها الحب بعناصره المختلفة ماري صديقة الطفولة وملجأ الحاضر وملاذه ، وهاني الحبيب الذي انقذها من الخطر وحملها الى المستشفى .

ويبدو ان الفكرة الطائفية حملت المؤلف على اختيار عناصر متقابلة لتأكيد معنى الوحدة الوطنية ورفض التناقضات السطحية ، مما اتجه الى اختيار شخصيات طيبة نقية تعلو على الخلافات المفتعلة وتغوص عميقا حيث تكمن الروح الحقيقية من مثل رئيس الدير « ابو طاقية » الذي نصر المعلم « حسيب » ضد المختار المتعصب وحسيب الذي انقذ التلميذ الماروني قبل ان يحاول انقاذ اخيه الذي قضى غرقا ليضرب المثل في انكار الذات والتضحية الاسطورية . وبوسعنا ن نتابع هذا المنحى في تصوير شخصية « ماري ابو خليل » في موقفها من تميمة واكرم الجردي خاصة .

وثمة محور ثالث جسدته شخصية تميمة وهو العلاقة الفلسطينية اللبنانية ، اذ امتد المؤلف بعلاقة تميمة ـ الرمز الذي يسعى في كل مكان الى المرفأ حيث تتجمع الطبقة المحرومة، لتلقى «ابو شرورالبافاوي» وابنه « عزيز » ونتعرف على التحولات التى طرأت في حياة كل منهما ، ثم نلمس التعاطف بينهما وبين تميمة . فقد بلغت العلاقة بين تميمة و « ابو عزيز » ذروتها حين اصرت على حضور جنازة عزيز ، وفي ذهابها الى الحرب مع ابي عزيز جنبا الى جنب .

بيد ان هذه العلاقة لم تأخذ بعدها الواضح في الرواية ، وظلت محكومة بروح الحذر حتى رأى بعض النقاد ان « عواد » حين تعامل مع حركة المقاومة النقيض الايجابي لهزيمة حزيران ، نظر اليها من الموقع اللبناني الخاص ، من الصراعات التي يخوضها طلاب الجامعة اللبنانية في سبيل اكتشاف ارض لممارستهم السياسية(١٤) .

ولعل الامتداد الاخر لشخصية تميمة خارج الوطن لا يقل في اهميته كثيرا عن المحاور الاخرى داخل لبنان ، اذ ان اللبنانيين حاولوا ان يجدوا العزاء بالهروب خارج الوطن منتحلين مختلف الاعذار مثلما فعل ثامر نصور متجاهلا المكان والزمان ، فلم يقدر لثامر ان يحقق آماله التي رسمها حين كان في رهان مع الزمن تجاهل الزوجة والابناء والظروف الاجتماعية والسياسية ، فثبت له انه يجدف ضد التيار او يخطط ضد الزمن ، فتحطمت احلامه مثلما تحطمت فيما بعد احلام تميمة نفسها كما اقترحت عليها ماري ـ في الهجرة الى امريكا مع هاني الراعي فرارا من معطيات الواقــع .

على اننا لا نعدم اثرا لفعل الزمان في شخصية تميمة فقد تأثرت نشأتها بظروف اسرتها ، غياب الاب المغامر وصبر الام المحتسبة وقسوة الاخ الفاجر ، فانطلقت من القرية مشحونة بمشاعر التمرد والرفض والتغيير لتمارس حياتها بجراة ، واستقبلت المتغيرات بعفوية بل دون روية ، فما لبثت ان اصطدمت احلامها بالواقع في التعليم وفي الحياة .

وحين اصرت على متابعة طريقها واختارت هاني الراعي ووجدت معه فكرا وغاية ، وقفت عوامل الهدم قوية عنيدة : من مثل حسين القموعي وجابر نصور وروز الخوري والمختار الذين كانوا لا يسمحون بأي شكل من اشكال التغيير ، رمزا للجمود والنفاق والانانية وضيق الافق ، فاكتشفت تميمة أن التربة ليست مهيأة بعد لتقبل الافكار والطموحات الجديدة ، بل اكتشفت بعمق ان التجربة تكشف عن رواسب دفينة ليس من السهل تجاوزها على نحو ما بدا في رد فعل هاني الراعي نفسه تجاه تصرف تميمة السابق مع رمزي رعد . بدت هذه المحاور الفاعلة غير منسجمة مع محاور الهدم العنيفة من مثل ما نرى في شخصية جابر التي كانت بالمرصاد لرمز « تميمة » في كل المحاور التي ارتبطت بها ، محور الانوثة /الرجولة محور الطائفية ، محور البنية الاجتماعية السياسية ، ولكنه لم يفلح في تدمير العلاقة اللبنانية الفلسطينية ، اذ ظلت هذه العلاقة هي الامل الوحيد الذي يعطي لتميمة وابي عزيز مبرر وجودهما ، وسط ما تبدى من امور خطيرة تهدد اي بارقة امل في طريق التغيير من خلال افكار الشخصيات وسلوكها ... فبدت الهوة عميقة بين القول والفعل ، بين الفكر والسلوك في شتى المناسبات وعلى مختلف المستويات ، في اجتماعات الطلاب وفي مقالات الصحف وعلى منابر الفكر والثقافة والسياسية ، توحي بانفصام حاد وازدواجية خطيرة .

ومن يتأمل فكرة الرواية يجد ان الكاتب اقامها على فساد الواقع وصعوبة الحركة في سبيل تغييره بل اصلاحه وتجلت صورة هذا الفساد ببعديه المادي والروحي فجعل عمارة روز خوري تجمع المتناقضات . ومن اجل ذلك وظف شخصية « تميمة » لتربط بين هذه المتناقضات من مثل روز خوري ورمزي رعد .

لقد جعل الشخصيات تتجاوز شروط المرحلة التاريخية في تفكيرها وفي سلوكها ففرض على تميمة الاعجاب بشخصية رمزي رعد حتى باعت روحها له ، ولم يبد تفسير رمزي رعد لسلوكها مقنعا على نحو ما نرى في قوله :

« تميمة احبت كلماتي . احبتني انا بالغلط

خلطت بيني وبين كلماتي . لان كلماتي ليست انا . ليست انا الذي يفرج بين الناس على كل حال .

وحينما اتضحت الحقيقة تركتني . الكلمات نفسها ، القصائد التي عملتها لتميمة عملتها لعشرات قبلها واعملها لالف غيرها . اكذب ؟ المسالة ليست مسالة كذب وصدق . الم اقل لك اننا نؤجر ارواحنا تماما كما تفعلين يا ست روز ... » (٢٤٨) .

فروز التي تيسر الحصول على اللذة ، ورمزي رعد الذي يؤجر روحه وجهان لعملة واحدة ، وكلاهما يرتبط سلبيا بتميمة في آخر المطاف .

اما كيف تقدم تميمة على ما اقدمت عليه وهي تعي خطره ، وكيف لا تقف عند هذا الحد فتطمع في الزواج من هاني الراعي الماروني فذلك من الصعب ان نقتنع به وفق منطق الرواية . ولعل من الغريب إن تحاول شخصية مارونية ان تثنيها عن الاستمرار في متابعة طريقها وان تردها الى صوابها وهي عازمة بعناد واصرار اذ تقرر لها ماري :

« .... يذبحك اخوك ، سكين القموعي على رقبتك ، وجابر حجته بدل الوحدة اثنان :

الشذوذ في سلوكك والخروج على دينك .... »(٢٢١) .

بل يلجأ المؤلف الى الحديث عن احدى افكار الرواية الرئيسية

ـ صراحة ـ من خلال ما يضع في راس تميمة من اسئلة وتصورات :

« هل تستطيع تميمة ان تواجه الحياة بمثل ما تواجهها ماري ؟ هل تستطيع تميمة ان تحقق لنفسها مثل هذا : ماري مسيحية تتزوج اكرم المسلم . وهي مسلمة وهاني مسيحي . ولكنها تعرف ان الامر يختلف . انه في دينها ذو وجهة واحدة ، والويل للمخالف . « او تلوك ! او تلوك!»

وعادت اليها سحنة القموعي .

ولكن ، من قال ان هاني الراعي يريد تميمة نصور زوجة له ؟ يحبها؟ يحب كل الحلوات ، قال : الزواج ؟ يفكر فيه بعد شهادة الدكتوراه من هارفرد .

بعد تأسيس مكتب الهندسة بعد الثلاثين من العمر ! يحب دروسه . يعشق طموحه . مغرم بدير المطل ، بالحزب بالاولاد الصغار . ويا ليت ! . . (١٨٣) .

وعلى الرغم من النتائج السيئة التي حصدتها من وراء فقد عذريتها فان المؤلف جعلها تبالغ في اقتناعها بموقفها وتتحدى الاعراف الاجتماعية وتهزأ بالمفارقة التي تبدو في موقف المجتمع من كل من الفتى والفتاة ، ليس كما يبدو في سلوك اخيها جابر ، بل في سلوك خطيبها هاني نفسه ، الذي يقضي كثيرا من وقته في نزهات مع فتيات متحررات من مثل ليـا شارون وسلمى الصافي وجانيت ومنى وايفيت . . . ولبا شارون . . . اروع ما فيها حريتها . سيدة نفسها . سلطانة حياتها « تحب الحياة » يقول هاني عنها ـ تحبه هو ! (١٨٣ ـ ١٨٤) .

ونرى المؤلف يجعلها تعي مسؤوليتها تجاه تصرفها الذي اثر تأثيرا بالغا في تطور شخصيتها فترفض موقف الفتاة التي تحتفظ بعفتها انتظارا لمجهول اذ يملي عليها هذا الموقف الحاد وهي الفتاة القروية الجنوبية .

« . . . . والا فكان علي أن أعيش في قفص العفة . ان اقفل على نفسي في صندوق من الشوق والحرمان والغباء بانتظار اليوم العظيم ـ أيعرف احد متى يأتي النصيب ؟ ـ لاحمله اليك وأقول لك :

تفضل افتحه بعلمك وتجاربك مع العشرات ، من ليندا دير المطل الى ليا شارون ! . . . . » (١٨٤) .

فمشكلة الرواية ان المؤلف يسخر شخصياته للجهر برأيه دون ان يتوارى بعيدا ليدعها تفكر وتتصرف وفق منطقها الخاص ، فتميمة ـ مثلا ـ بوق يستغله المؤلف في كل مناسبة ، ليبين وجهة نظره ، بل

ليصرخ في وجه المجتمع محتجا ضد قيمه وتقاليده على نحو ما نرى في رسالة تميمة الى هاني التي تقول منها :

« الى اين انا ذاهبة ؟ ـ مع الليل الى ان يطلع فجره
...... تذكر اننا تكلمنا امس في الاجتماع عن اعمال العنف
المخالفة للقوانين المرعية والاسراف المسلم بها .
مكاني هنـاك .
سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التـي
آرتضاها المجتمع واطعنها بيدي .
لانها باسمها ـ تحت سماء بلادي ـ انكر علي حق الحياة ،
ولما اراد ان يسلبني باسمها الحياة نفسها اقترف بدل الجريمة
اثنتين .... »

ولعل المؤلف في تصوير علاقة هاني بتميمة يختار موقف تميمة لا موقف هاني على عكس ما ذهب اليه احد الدارسين من ان المؤلف يتوحد مع هاني الراعي في ملامح شخصيته فكرا وسلوكا(١٥) على أن المؤلف يجعل من هاني في أحيان أخرى صوتا له دون أن يبدو ذلك منسجما مع صورة الشخصية الكلية .

كما ان علاقة تميمة برمزي رعد ليست علاقة استقطابية على نحـو ما ذهب احد الدارسين فتغدو مع الاول شيطانة ومع الثاني ملاكا(١٦) اذ ان من يتأمل علاقة هاني برعد يجد ان هاني احيانا يردد مقولات رمزي رعد، فهاني يتحمل مسؤليته مثلما يتحمل رمزي رعد وتميمة وغيرهما.(١٧)

ونراه يفكر لجابر نصور ايضا ليصور البعـد المقابل ـ الوحشيـة والانانية وسطوة التقاليد : « تميمة نصور : » هو انا لا تفتشوا عن احد . وهذا السكين الذي ذبحتها به » .

الحبس ؟ مرحبا به ! الحبس للرجال .

وسيذهب الى الحبس لا بالتهمة الحقيرة ، زنوب ابنة راعي المعزى في عكار ، بل شامخ الراس وفي يمينه راية الشرف الرفيع . »(٦٤٢)

واذا كانت الشخصية الروائية تتميز بالبناء والمضمون الدلالي للغة والافكار التي عينت لها(١٨) ، فان شخصيات توفيق يوسف عواد ليست نابعة من طبيعة البناء وما تمثله من خصوصية الافكار بقدر ما تنبع من موقف تقابلي : عوامل تخلف وهدم تمثلها شخصيات شريره بالغة السواد وعوامل تقدم وبناء او تغيير وتمثلها شخصيات تنزع نحو الخير وهي اقرب الى الطيبة والنماذج العليا ، وكلا النمطين يمثله المؤلف ولا يمثل المؤلف كان يبدو ترجمة لافكاره أو قناعا لها ، بل هما بوق لفكر المؤلف يقيد حركة الشخصية ويحرمها من تلقائية التفكير والسلوك . فالذي يتأمل طبيعة شخصية هاني الراعي يدرك ان ثمة فرقا واضحا بينها وبين شخصية رمزي رعد في التكوين الفكري والنفسي ، على ان المؤلف يفرض على هاني - حين يشاء - دور رمزي رعد ، ويعلل ذلك بأن هاني سمع رمزي رعد يتحدث عن افكار ، اذ يبدو الكلام غير منسجم مع شخصية هاني التي بدت هادئة لا تميل الى الحدة على نحو ما نرى في قول هاني يترجم عن موقف المؤلف نفسه :

« - هل تتابعين التحقيقات التي تقوم بها الجرائد في هذه الايام ؟ قرات لاحدهم في الازمة التي تعانيها رأيا فيه الكثير من الصواب . لست اذكر اسم صاحبه ، اذكر كلماته ، يقول :

« ازمتنا في ظاهرها سياسية واجتماعية وطائفية الخ الحقيقة ان جذورها مغروزة في الغيب ، في الهجرة من السماء الى الارض .

- اشتهيتك ان تسمعي رمزي رعد في نادي الحوار اثناء غيابك في المهدية . » (١٨٦) فلقد تجاهل المؤلف تجربة هاني ودوره وثقافته واضفى عليه من الحكمة والتجربة وبعدالنظر وتطويع اللغة للتامل والفلسفة فخلع عليه من كل ذلك ما يفوق سنه وتجربته وتحصيله الثقافي على نحو ما نرى في حديثه الذي عقب به على التفرقة الطائفية بصورة لا تناسب تجربته وسنة وهدفه . (١٧٨) .

وجعله يتحدث حديث مجرب فيختار التشبيهات الدقيقة المحملة بطاقات فكرية تستحضر شخصية المؤلف الطافية على نحو ما نرى في التشبيه الذي وصف به علاقة لبنان بالحركة الفلسطينية من ان الحركة تدعي العفة ولبنان يدعي حبها والتضحية من اجلها ، مما جعل تميمة ترى في قوله معادلا موضوعيا لعلاقتها به بعد أن عرف قصتها مع رمزي رعد(١٩) .

واذا كان الراوي في كثير من الروايات يتخذ وضع اله يراقب الشخصيات من عل ويعلم ما تشعر به وما تفكر فيه ، واذا كان النقاد ايضا يرون ان القارىء ينبغي ان يتشكك في قبول فكرة الراوي العالم بكل شيء « Omniscient » « بيسر كبير (٢٠) فان المؤلف نفسه لا يترك هذا الدور للراوي العالم بكل شيء ، بل لا يجعل الراوي يعرف ما يدور في ذهنه او شعوره او احساسه ، فيمهد هو الى تلقينه ما يشاء ، يفكر له ويتمثل امثالا تنبع من تجربته لا تجربة هذا الشاب الغض الذي يملك تجربته الخاصة ولغة تلك التجربة ، على نحو ما نرى في توظيفه قصة فيدوم الذي صاد ثعلب الكرم وسلخ جلده حيا اذ يقول المؤلف على لسان هاني :

« كلنا ثعلب فيدوم ، علقنا في فخ العقل ، وجلودنا تسلخ عنا ونحن احياء » (١٨) .

وبوسعنا ان نتابع ذلك في نبرة رمزي رعد الزاعقة في حديثه عن الناس والقيم والواقع ، اذ جعل المؤلف رمزي رعد الذي كانت كلماته شركا لتميمة يعترف بتفاهة اقواله وعبثيتها ويهاجم تطلعات الشخصيات فعلى ما يبدو من خلاف يسير بين آرائه وبين وجهة النظر العامة للرواية فانه يجسد جانبا كبيرا من فكر المؤلف ونظرته الى الحياة والوجود والقيم والناس والواقع على نحو ما نرى في حديثه الى الست روز عن مشروع عمارة جديدة ضاع مع بقية احلامها .

« اطوي خرائطك وقولي لاستاذك الكبير ، نائبنا العتيد ، البك بالرغم منه اكرم الجردي الذي يريد ان يبني لنا دولة عصرية ان يطوي خرائطه هو الاخر .

تغيرون لنا ماذا في عماراتكم الجديدة ؟

المهندسون كذابون ، انت قلتها .

وغشاشون ، يشارطونك على مواد من جنس العال ويضعون اردأها ، الشرف والناموس ، الحق والعدالة ، المحبة والرحمة ، حتى العافية كلها مقالع الغيوم ، حجار بيوتنا ، وعماراتنا مهما شمخت ، كلها مـن مقلع وسخ موحل ، هو مقلع الشرور والدناءات ، ومرصعة ترصيعا بالعاهات في ابداننا ، ونفوسنا ، ومنها كلها تفوح رائحة الدعارة ..... » (ص ٢٤٢ - ٢٤٤) .

ويتكرر الهجاء على لسان رمزي رعد صوت النقد والسخرية والعبث في مواطن مختلفة من الرواية (٢١) ومع أن الكاتب منح شخصية رمزي بعض الحرية في ان يبدو مغايرا لشخصية المؤلف الى حد ما ، الا ان آراءه في مجملها تتفق ووجهة النظر العامة في الرواية(٢٢) .

صحيح أن التنوعات المختلفة تعود في النهاية الى وجهة نظر مفردة تساوي بين الراوي والشخصية الا ان تحليل القوائم اللغوية يؤدي الى ادراك الفروق الدقيقة بصورة أفضل بين كل منهما(٢٣) . اما ان تضيع الملامح تماما او تكاد فهذا امر غير مسوغ من الوجهة الفنية .

ولعل طغيان وجهة نظر المؤلف في الرواية حرمهـا مـن تصوير الشخصيات المتناقضة بعمق ، فسيطرت أفكاره على مصائر الشخصيات على نحو ما يبدو في تصويره لجابر نصور وحسين القموعي وجلال الكرش وغيرهم . فهو لا يترك لهؤلاء لمحة انسانية تومض من خلال ظلام الشر الذي يملأ نفوسهم ، بل انه لا يكتفي بوسم هذه الشخصيات بعيـوب

اخلاقية بل يضيف اليها عيوبا جسمية ايضا . فنراه يتحدث عـن كـل من جابر والقموعي قائلا :

« نزل جابر نصور في « بالم بيتش » في حي الفنادق الفخمة مـن العاصمة وملتقى الطبقات العالية ، على باب الفندق سيارته الثندر بيرد الحمراء تبرق بانتظاره . مكشوفة اختارها ليراها الناس ، ولا يروقـه الا طائرا بها في قميص سبور يبدله بين الصباح والمساء باخر اصرخ لونا، والى جانبه ملازمه حسين القموعي يرفع ذراعه بالتحيات كلما بان له صديق على رصيف ، او لاح وجه يعرفه على مفرق .

النهار للعرض والجاه . والليل للحانات والكازينو . فيشته علـى الروليت مئة ليرة . ويحذف الى حسين ليلاقي من الطرف الاخر . على ان لعبته المفضلة هي البكارا .

يقدم ولا يحجم ويلاحق الخصم حتى الانوف اما الارتستات فـلا يحلو له الا خطفهن من احضان الاخرين بما يغمرهن به من هدايا ثمينة ومال بلا حساب ، له في كسر الانوف ولع وزهو على العالمين .

اسبوع ... اسبوعان ... وما أطل الثالث حتى رد التلفون في بيت روز خوري ، وعلا هتاف بالسيد جابر ، علا ثم انخفض ، في صـوت الست روز غصة لم يعهدها فيه . في المساء كانت الحقائب في الغرفـة . حملها تكسي ، الثندربرد بيعت . ولم يبق من ثمن البيع ، وهو نصف الشراء ، الا الربع ، وبا ليت ! ...... » (٢٠٤ — ٢٠٥) .

نقد جعل المؤلف لا هم لهما الا المتعة بأي ثمن ، والقموعي يزور على الفدائيين يجمع تبرعات كاذبة باسمهم ، وهـو مثال الرقاعة ، وصور الكرش تصويرا جسديا قبيحا :

« وقد تالق البرص على جبينه كما لم يتالق في زمانه قط » (٢١٥ — ٢١٦) وتعمد ان يقدم اوصافا مادية سيئة للشخصيات التي لا يرضى عنها من افراد العصبة الاخرى كحديثه عن احدهم :

« .... اطالب هو ؟ قصير عريض ، يدلف بسمنته وعلى وجهه ابتسامة مصنوعة ، ...... » (١٦٤) وفي وصفه لآخر :

« فاقبل طويل ، نحيل في وجه عصفور ، عليه نظارتان ، مع كدسة من الاوراق ، .... » (١٦٥) .

— ٥ —

وفي هذا العالم البانورامي الذي تتعدد فيه الشخصيات وتتعدد الامكنة ، تلتقي في بيروت وتتفرع منها في المهدية وصيدا ودير المطل والبقاع وعكار وغينيا ، نجد لغة الرواية عنصرا اساسيا استغلهما توفيق يوسف عواد لاعطائهـا قدرا من التماسك يعوض عن وطأة المؤلف على الشخصيات المختلفة ، فاذا كان علماء اللغة قد ابتكروا كلمة لكنـه ـــ لهجة فردية Idiolect للدلالة على استعمال خاص للغة من قبل متكلم معين ، وان كل روائي ـــ بطبيعة الحال ـــ يمتلك لهجته الخاصة مما يجعل نظرية عامة للاسلوب مستحيلة غالبا (٢٤) فان الكاتب لم يفد من اللغة لتمييز شخصياته من طريقة استخدامها للغة بل ظل يمارس دور الراوي العالم بكل شيء Omniscient فيملي عليها ـــ على اختلاف ثقافتها ومكانتها وفكرها ورؤيتها ـــ رؤيته الخاصة بل طريقته وربما لهجته الفردية في الاسلوب .

ولعلنا نعذر الكاتب في صدوره عن وجهة نظر محددة ، اذ ان التنوعات في وجهة النظر محدودة غير ان الوسائل التي تستخدم بها الالفاظ ـــ كما يقول فيليب ستيفيك ـــ للاغراض القصصية غير محدودة (٢٥) . فقد اضطرته رؤيته للعوامل الاساسية التي تحكم حركة المجتمع من الداخل او من الخارج الى ان يغلب استخدام اللغة الانفعالية المشحونة احيانا بالتشاؤم والسوداوية ، فلم تحل عناصر التغيير الايجابية دون سيطرة هذه الرؤية القاسية التي حكمت حركة الرواية وغلفت اجواءها ، فضاعت حركة تميمة وسط عناصر الهدم والانهيار ، وبدت كأنها تصارع الامواج

العائلة بتخبط ويأس ، ومات رمز المقاومـة « عزيز » وظـل ــ رمز الاستمرار ممثلا بتميمة وابي عزيز باهتا لا يحقق الحضور المنتظر ، اما الشخصيات الاخرى فهي اما رافضة بطريقة عبثية او مفتقرة الى الرؤية الموضوعية السليمة او هدف ليد القدر تمثل الطيبة والبراءة

لقد حاول توفيق يوسف عواد ان يتغلب على النبرة الزاعقة في الرواية التي تجلت في اكثر من مظهر حتى بدت احيانا اشبه بخواطر او مقالات تتضمن تعليقات وآراء لكتاب وشعراء ومفكرين (٢٦) فلجأ الى الارتفاع باللغة عن حدود اللغة المألوفة وجاوز بها تخوم النثر ، وقد علل احـد النقاد موقفه من اللغة باتخاذه شكلا روائيا محليا يشبه قصة يرويهـا احدهم في سهره وانه لم يلجأ الى القلب الاوروبي .

وخلص ان هذا الشكل الذي يمتزج فيه الشعر بالسرد والحوار واللغة القصصية المباشرة يظل عاجزا عن الوصول الى اقناعنا بالعالم الذي يعبر عنه ، فهو عالم جزئي ، مليء بالثغرات جاء السرد ليغطي عجز الحركة الداخلية عن التطور في اطار فني شامل ، ورأى ان الكاتب بالغ في استخدام اللغة حتى اصبحت مصدر العجز ولم يستثن من ذلك الا الشعر (٢٧) .

واذا كنا لا نذهب الى ان الكاتب بنى روايته بهذه الطريقة الساذجة ولا نقر الناقد على تبسيط الشكل الروائي لينقسم قسمة شكلية سطحية بين شكل قصة « تروى في سهرة » وشكل « قالب » اوروبي ، فاننا نزعم انه حاول الافادة من جوانب مختلفة من صور اللغة حتى يحفظ على البناء الروائي بعض تماسكه ، وهو يوشك ان يتداعى لطغيان وجهة نظـره ولاسرافه ــ تبعا لذلك ــ في ابراز ذاتيته التي كادت اللغة ــ في تعبيرها عنها ــ تصبح وعظا مباشرا او خطبة حماسية حادة ، او موقفا غاضبا لا تنفس عنه الا كلمات غاضبة .

ومن الملامح البارزة في تلك الشاعرية التي حاول من خلالها ان يعطي حيوية للحدث دون أن يعزل هذه اللغة عن سياقها الروائي في التعبير عن

طبيعة العلاقة بين الحدث والشخصية . وبوسعنا ان نلاحظ ذلك في المقطوعة الشعرية التي صاغها الكاتب على لسان رمزي رعد في مجلة العصور بعنوان : « الى التي هربت من نفسها ؟ » (ص ٣٥ ـ ٣٦) .

اذ كانت كلمات هذه المقطوعة بمثابة الشباك التي وقعت فيها تميمة ، وجعلتها اكثر تعلقا برمزي ، مما سهل نمو الحدث نحو الازمة التي تجسد فكرة الرواية الكلية .

وبوسعنا ان نلاحظ هذه اللغة الشعرية في وصف نزهة هاني وتميمة على شاطىء البحر محاولا ان يضفي على علاقتهما جوا من الروحية وعمق الاتصال من خلال اللوحة التي توحد بينهما وبين الطبيعة الحية ، مثلما بدت هذه اللغة الشعرية في وصف الطبيعة شتاء وصيفا ووصف الناس والحيوان على لسان شخصية الجردي (١٢٨ ـ ١٣٠) .

وبدت اللغة ـ احيانا ـ مكثفة شعرية تعبر عن موقف على الرغم من الصورة الخطابية الظاهرية من مثل تحليله لشخصية تميمة :

« كانت الايام تمر وقد اجتمع لتميمة جرحان ، كموس القموعي هذا الاعتداء الاثيم على المهدية ـ واغدر واحقر . ومثله الضحية سكوتا وخنوعا ، وكذلك الناس والشرائع .

والاول مرة احبت المهدية .

كانت تحمل الجرحين الى الوادي وتقضي ساعات متكئة على صخرها ساهمة ..... » (١٧٦) .

واذا كانت هذه الرواية ليست من الروايات التي يمكن ان تدعى « الرواية الشعرية » فانها في اجزاء منها حاولت أن تستخدم اللغة استخداما خاصا يرتفع بها الى ذرى معينة على نحو ما نرى في الرواية الشعرية التي تحوي مقاطع تختصر العالم في صورة (٢٨) .

ان استخدام اللغة استخداما شعريا يرتبط ارتباطا وثيقا برؤية الكاتب للعالم وبطبيعة المضمون الذي بدا ابداعيا في التشكيل النهائي . فالرواية تفترض شكلا فريدا يتجاوز لحظة القص الزمنية العلية « المنطقية » من خلال الاطار القصصي في آن معا .

انها جنس هجين يستخدم « الرواية » ليضاهي وظيفة القصيدة .

اذا لا غرابة في ان تحبط توقعات القارىء الذي نشأ في ظل المعايير الروائية التقليدية الاشد صرامة . لان النماذج الرمزية التي يصادفها تبدو له مناقضة للطريقة الحقيقة التي يبني عليها فن القصة(٢٩)

فلم يفهم توفيق يوسف عواد الرواية على النحو الذي اسلفنا ، اذ ان استخدامه للغة الشعرية ارتبط بالموقف الذي املته علاقة الحدث بالشخصية وربما بالشرط الزماني والمكاني الذي اوحى له باستخدام اللغة استخداما شعريا خاصة ، وهذا ، على اي حال لا يستجيب لموقف معين من بنية الرواية او من وظيفة لغتها ، فاذا فهمنا ان الذي يميز جوهريا بين الشعري « الغنائي » وما سواه هو مغايره الشعري « للموضوعية » بشكل عام فان رواية طواحين بيروت بعيدة تماما عن هذا الفهم للبناء الروائي . واذا كانت الرواية التقليدية على نحو ما نالفها تفصل بين النفس المجربة (الذات المنفعلة) والعالم الذي تدور التجارب حوله ، واذا كانت الرواية الشعرية بالمقابل تسعى الى ربط الانسان والعالم في شكل داخلي باطني غريب ، على الرغم من « موضوعيته » من الناحية الجمالية (٣٠) ، فان توفيق يوسف عواد لم يزايل الرواية التقليدية كثيرا من ناحية فهمه لطبيعة الرواية او لدور اللغة فيها .

فالرواية الشعرية لا تغفل مسائل السلوك الانساني التي تهم الرواية كلها ، ولكنها ترى هذه المسائل على ضوء مختلف (٣١) ، اما طواحين بيروت فهي تلجأ الى الشعر — وليس هذا اللجوء اصطناعا — لتسد ثغرات في بناء الرواية نجمت عن طغيان شخصية المؤلف وسيادة وجهة نظره التي توجه الشخصيات علانية في احيان كثيرة .

وقد برع المؤلف في التصوير مستخدما الحكاية والتشبيه حتى يجلو مواقف الشخصيات ويبين تناقضاتها من مثل حديثه عن قيدوم وسلخ جلد الثعلب الذي يأكل عناقيد الكرم (١٨٧) ، ومن مثل تشبيهه الحوار بين الاطراف المتناقضة : « الحوار بيننا ميني جوب :

يكشف اكثر من اللازم واقل من المطلوب. المطلوب هو اتفاقنا» (١٧٠). وقوله فيما يتصل بعنوان الرواية : « ان الطاحون يدور في الفراغ » (١٧٠) .

ومن مثل تصويره « فنونغو » حارس المزرعة في غينيا (١٩٠) وهو تصوير عجيب يقدم جوا غريبا يثير الخيال ويربط بينه وبين حياة المغترب ثامر نصور :

« كان فنونغو يدور على المزرعة مرة في الصباح واخرى في المساء ، بقبعة كالمظلة وعصا كالرمح ، فاذا انتهت الدورة رمى المظلة والرمح واعتلى النخلة فجثم على غصن فيها وبيديه البالم يحسو منها ويسكر . والبالم قرعة تثقب ويشرب زومها وهو عندهم كالخمر . ولكن فنونغو لا يقنع بالزوم حتى يمزجه بالسبرتو ، فاذا فاته فبالكاز . ويظل يشرب وهو في اعلى الشجرة حتى تفرغ قرعته فيتزحلق ويمشي ـ اذا اسعفته قدماه ـ الى كوخه لينام . وربما قضى ليله معلقا بين الارض والسماء ، يغفو ويفيق ويشرب حتى تطلع الشمس . كالقرد ، الا انه اطيب انسان على وجه الارض . » (١٩٠) ليخلص من حكاية مواطن ثامر نصور صاحب مزرعة الموز وموته الفاجيء بمرض تخلفه الحشرات الى حكاية مشابهة تتكرر مع ثامر نصور نفسه . (١٩١) .

وتتكرر الصور والتشبيهات من مثل الزنجي الذي انقلب الى رجل ابيض الى سائر التشبيهات والصور التي توسل بها في اكثر من موقف ومناسبة (٢٢) .

ولقد استغل المؤلف اللغة الشعبية وما فيها من غنى ، مثلما افاد من طريقة التعبير المحلية في تصوير الشخصيات والافكار والاحداث ورسم

الخلفيات المكانية والمناظر المختلفة من مثل استغلال التعبيرات الشعبية(٢٢) في السرد الذي يتخلله حوار (١٠ ، ١١) .

وقد تتخلل التعبيرات الشعبية ايضا تعبيرات تراثية تعبر عن موقف محافظ او صورة قديمة ، من مثل الحديث عن الاسرة اليغمورية من خلال ماساة البقاع الاجتماعية . (ص ١٣٠) .

ولعل المؤلف حاول أن يفيد من بعض أساليب السرد والحوار ليحفظ على روايته تماسكاً اكبر دون ان تلجئه الى التصريح بأكثر مما ينبغي ، حتى لا يظل عرضة لاسقاط آرائه على الشخصيات الاخرى . فوظف الحلم مثلا مستعينا بالعبارة الشعرية والرمز والتشبيه وجو الكوابيس المرعبة او المنفرة على نحو ما نلاحظ في حديثه عن الفئران في كوابيس مرعبة تتراوح بين الهذيان والواقع لتشكل معادلا موضوعيا للصراع العنيف الذي ينشب في عقل تميمة ومشاعرها تجاه فقد بكارتها ونتيجة ذلك في روحها وتفكيرها وسلوكها ، فاستغل المؤلف محاولتها الانتحار ليستعين بالحلم الكابوسي المفزع المرعب . (١٥٥) . الذي أفاد في تصوير المؤثرات النفسية والمادية في حياة تميمة ، من مثل شدة وطأة روز في خيالها وفي نفسها :

« ولكنها ترى روز جيدا ، روز امامها وروز عن يمينها وعن شمالها . روزات يحاصرنها بالعشرات ويتوددون اليها بالكلمات والاشارات ، على جباههن مصابيح حمراء ، وفي المصابيح شموع تنتحر ، وفي أعناقهن عقود من الجرذان تبرق عيونها ماسا وياقوتا فيروزا وعقيقا » (١٥٦) .

ويستحيل هذا الكابوس الذي يمثل الهذيان والوهم الى واقع مرموز في الحديث عن المرفأ وفي وصف جزئيات الواقع المأساوي التي تشير الى الاحداث والقوى الفاعلة في تشكيل صورة الواقع وملامحها المتناقضة المتصارعة . (١٥٦ ــ ١٥٧) .

ويتضح الرمز الذي يحمله الحلم الكابوسي في دلالته الواقعية حين تحط الغربان في ساحة الشهداء ، بينما الجرذان حول النصب التذكاري تزحف الى المنصة تملأ الحديقة وتغطي ساحة الشهداء ثم تمرح في ضوء القمر (١٥٨) . وتلتقي في هذا الرمز المتوسل بلغة شعرية متوترة ملامح المعادلة الصعبة ، فالكاتب يرسم صورة منفرة قاسية لصور الفئران وممارساتها في حين يتصدى ابو شرشور اليافاوي للغربان يلوح بحبله خلفها « فيبدو ابو شرشور شخصية اسطورية ذات ذراع جبارة ترد عن تميمة انقضاضة زعيم الفئران . » (١٥٩) .

ومن خلال هذه اللغة استطاع ان يقدم صرخة احتجاجه على الواقع وعلى القوى المتصارعة فيه تجعل ضبطه لعناصر المعادلة في نفسه او في مخيلته الابداعية من الصعوبة بمكان :

« ونظرت تميمة ، فاذا الحبل يلف الشهداء وقد رسم ظله في الافق قوس قزح عجيبا كوكو ! كوكو ! كوكو !

وطلع الصباح ....

متهجما طلع الصباح ، ملطخا بالحادث الجلل ـ اعتداءات اسرائيل على مطار بيروت الدولي ـ قد هبط جنودها من الجو تحميهم الطائرات الحربية ، فاشعلوا النار في ثلاث عشرة طائرة مدنية جاثمة على الارض... تتم الغارة في الساعات الاولى من الليل فلا يتعرض لها احد ، ولا تنطلق في وجه اصحابها نامة . » (١٥٩) .

- ٦ -

والذي يتأمل اسلوب السرد في هذه الرواية يلاحظ ان المؤلف تبنى طريقة السرد الملحمي او ضمير الغائب . وهي من اكثر الطرق انتشارا وطبيعية ، اذ يفترض معظم الروائيين انها تمنحهم اجازة العلم بكل شيء فصلا .

غير ان عددا من الروائيين يستخدمون طرقا اخرى من مثل اسلوب المتكلم ولهذا الاسلوب بعض العوائد الواضحة ، فهو يمكن المؤلف دون افتعال ان يدخل الى اعماق عقل بطله ومعرفة اسرار فكره وشعوره وتقديمها بأسلوب تيار الوعي وخلافه ، وثمة روائيون ينتقلون من طريقة الى اخرى حسب مقتضى البناء الفني (٢٤) .

فما الذي دعا الكاتب الى ان يستخدم اسلوب ضمير الغائب لسرد روايته ، وهل استطاع اسلوب العالم بكل شيء « «Omniscient» ان ينهض بالمهمة المنوطة به ؟ وان يتفادى فرض وجهة نظر الراوي او ربما المؤلف على الشخصيات الاخرى ، وهل استطاع ان يتفادى الوقوع في هذه المأزق حين يبدو هذا الاسلوب غير قادر على التعامل مع الشخصية في التعبير عن فكرة او موقف او سلوك او شعور ؟

لقد بدأت الرواية سردها بضمير الغائب : « مع الفجر قامت آمنة الى سلتها » ، وظل هذا دأبها في بداية كل « حلقة » وفي مستهل كل جزئية ، ولعل احصائية بسيطة تقرر ان الفعل « كان » (٣٥) هو الفعل الاكثر ترددا مع بداية كل حلقة وفقرة وجزئية .... فليس ضمير الغائب هو ما يميز حركة السرد بل يبدو الفعل الماضي والفعل « كان » بالذات هو الاساس في حركة الرواية ، واذا شذت في احيان قليلة بعض الافعال فسرعان ما تحتوى في اطار الماضي على نحو ما نرى في وصف حالة المقهى ، اذ يتغلب حضور الافعال المضارعة والجمل الاسمية ذات الخبر الاسم او الفعل المضارع بيد ان الافعال الماضية سرعان ما تتتابع من مثل نظرت ، وصل ، قامت ، مشت ، دخل ، دخلت ، القى ، كانت ، تكلم .... وهكذا (١٤٤ ــ ١٤٥) ليسدل الماضي على صورة الحاضر النسيان بعد ان وهمنا اللحظة ان ايقاع الحاضر يوشك ان يتغلب على زمن الرواية ، ونرى ذلك مرة اخرى في اللوحة التي وصفها المؤلف لتميمة وهي مسجاة على فراشها وصديقتها المرضة ساهرة عليها الليل ....

« على شفتيها يلتقي الموت والحياة ويتواجهان ، كما التقيا وتواجها ذات يوم ذات لحظة ، على شفير التينة في المهدية . » (١٥٥) .

اذا تنقلب على اللوحة الكابوسية صيغة الزمن الحاضر تلتقي فيها ومزيا الاطراف المتناقضة والمتصارعة في أكثر من مكان على ارضية من الفساد الخلقي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي ..... تحتضر في وعي تميمة او لا وعيها الاحداث والشخصيات والافكار المشكلة لعناصر الواقع المختلفة ، في بعديها الخاص والعام : مشكلة تميمة الشخصية وارتباطها الجدلي بالقضايا العامة .

ويبدو هذا المسلك على ندرته سياقا أسلوبيا ، اذ تزداد قوة المقابلة على قدر وضوح النسق « فالسياق القصصي ذو الافعال الماضية ـ مثلا ـ يهيىء للمقابلة بحاضر تمثيلي منفرد (٣٦) . . . .

وظل الخروج على اسلوب السرد الملحمي ـ على ندرته ـ سبيل الكاتب الى التغلب على المباشرة والخطابية التي نجمت عن رغبة الكاتب في ان يحلل عوامل الهدم في المجتمع تحليلا صريحا وفي ان يشير الى السلبيات المستوطنة وقد اوشك ان يقوم بدور المعلم او الواعظ . فلم يفنه حديثه الى مدام روز خوري على لسان رمزي رعد في ابعاد مظنة تدخله المباشر في مصير شخصية رمزي وفكره ، او في فرض موقفه الشخصي عليه .... فجاءت فكرته حول تأجير الارواح (٣٧) بمثابة خطبة منطقية او مقالة خطابية أملاها المؤلف على رمزي رعد املاء ، (٢٤٣ ـ ٢٥٢) . حتى المواقف التي تبدو تطورا في حياة الشخصية خنقها ببيان وجهة نظره هو ، على نحو ما نرى في موقف تميمة من المهدية ، فبعد ان كانت تتطلع بكل طاقتها نحو بيروت هروبا من المهدية نراها بعد مأساتها مع رمزي رعد تعود الى المهدية ترقب معاناتها في ظل الموت والتعهر فتحس بها من جديد .

« ولاول مرة احبت المهدية » (١٧٦) .

فلم يستطع الكاتب ان يقنعنا بهذا التحول ، واذا كان من مسوغ منطقي له فقد جاء باردا يخلو من المسوغ الفني الذي يصف التحولات الذهنية والنفسية لدى تميمة .

واذا حاولنا ان نلتمس في هذا التحول من بيروت الى المهدية على عكس اتجاهها او الامر من المهدية الى بيروت فانه يظل غير قادر على حمل منظومة رمزية تتصل بفكـرة الاتصال / الانفصال. في مقابل القريـة / العاصمة ، صحيح ان الشخصيات كانت تجد ملاذها في القرى او الريف احيانا على نحو ما نرى في صنيع هاني الراعي في قضائه فترات في قريته دير المطل او ذهاب المحامي الجردي الى سهل البقاع ، الا ان الريف نفسه غير نقي فهو يشكل قوة طرد باتجاه العاصمة لما فيه من آفات الفقر والجهل والتخلف السياسي والاجتماعي ، فالاسرة اليغمورية في البقاع تتاجر بالحشيش وتفرض مواضعاتها بالقوة ، وراعي الغنم والد زنوب يفرض عليها مصيرها الاسود في بيروت لانه يريد المال بأي ثمن ، والمختار يمارس تعصبه في قرية دير المطل ...... ثم نرى بعض العناصر الايجابية من مثل ماري ابو خليل تسعى الى توفير اقامة لاسرتها في بيروت . لقد شعرنا بحماسة مفاجئة تنبعث في نفس تميمة فتوحد بين الهم الاجتماعي والهم السياسي مثلما رأينا انقلابا في موقف « ابو شرشور اليافاوي » من نفسه ومن واقعه فترافق همه الاجتماعي مع همـة السياسي ، غير ان تلك الحماسة وهذا الانقلاب يفقدان مسوغهما الفني ، اذ ان تميمة خاصة لم تتسلح بوعي معين يمكنها من رؤية الواقع رؤية موضوعية ، وظل الانفعال بل النزق معلما مـن معالم سلوكها فماذا تستطيع فتاة بمفردها في ظل تركيبة اجتماعية سلبها المؤلف بصورة قاسية كل ملامح الامل في التخطي والتجاوز وحصرها في شرنقة الاصطراع والتقابلية دون ان تدرك الممكن من المستحيل ودون ان تعرف المرحلي من الهدف الاخير ...... ان ما ميز رؤية المؤلف في رصد الواقع وبالتالي في تصوير الشخصيات او تحريك الاحداث تلك الفجاجة وعدم النضج في فهم العوامل الموضوعية التي يتحرك المجتمع من خلالها ، ان الاختلاف والتنوع والتعددية ليست المشكلات الاساسية في تحليل عوامل الهـدم

والسلبية ، فهي قائمة في كل مجتمع ، بيد ان طريقة فهمها واستيعابها ووضعها ضمن سياق معين هو الاساس في فهمها وتجاوزها في آن معا .

ولا يعني اننا نرفض ارتباط الجوانب الاجتماعية بالجوانب السياسية او غيرها ، ولكننا ينبغي ان ندرك الظروف التي تتحرك من خلالها مراهقة فتاة شابة مثل تميمة ، لا ان نضخم مأساتها وننفخ في فرديتها حتى تصبح مركز الكون او بؤرة المشكلة الحقيقية .. ان فهم العوامل الموضوعية تقودنا الى فهم حقيقة النمو والصراع دون اسراف في تقدير دور الافراد والجماعات في التاثر والتاثير ... لقد بدت تميمة بطلة غير واقعية تتصرف تصرفات خيالية وتحلم احلاما دون كيشوتية وتحارب طواحين الهواء. ومالبثنا ان فوجئنا بان الشخصيات التي كانت تملك حضورا فعالا ذابت في الجو كانها فقاعات هواء بدءا من صوت المؤلف « رمزي رعد » وانتهاء بصوت « رمزي رعد » « هاني الراعي » فغلبت الرؤية العبثية التي حاولت تميمة ابو شرشور التخفيف من سطوتها عبثا .

خاتمـــة

لاحظنا من خلال تتبعنا لرؤية الكاتب في هذه الرواية انه حاول ان يجسد رؤيته من خلال عناصر تنهض بها ، فاستعان بشخصيات مختلفة حينا ومتناقضة احيانا لتجسد طبيعة التركيبة الاجتماعية السياسية الثقافية الاقتصادية ، وقد جعل المرأة معادلا موضوعيا لصور البشاعة والقسوة والظلم ، على نحو ما تمثل في مصائر كل من آمنة وتميمة وزنوب وروز وحتى ماري ابو خليل . فوراء كل من هؤلاء قصة ظلم وراءها رجل ، بل ان مجتمع الرجال هو المسئول بشكل او بآخر عن مصير الهامشيات من النساء . وقد استثنى الكاتب بعض النساء اللاتي يمثلن انماطا ثقافية معينة او مواقف اجتماعية مختلفة .

وحاول ان يقدم نماذج انسانية تصور الظلم الاجتماعي او التخلف السياسي مثلما صور نماذج اخرى تحمل انهيار القيم والمبادىء والاخلاق وتعلن سيطرة العبث والخواء والنفاق والتناقض ، وغلب بنبرته الزاعقة على لسان الراوي او على السنة شخصيات متبناه عبثية كل شيء : الجدل والكتابة والقيم والمبادىء والافكار ... ومثل لها بالطواحين التي تدور في الفـراغ .

واذا كان الكاتب قد ربط الشخصيات بالزمان والمكان ، واعطى قيمة معينة لحركة الشخصيات وخاصة تميمة في هذين البعدين ، واذا كان قد حاول ان يوظف اللغة ولا سيما اللغة الشعرية والشعبية والتراثية في الحفاظ على شيء من تماسك الرواية ، مثلما حاول ان يعوض عن النبرة الزاعقة في رسم الشخصيات بتبني اساليب سردية اخرى في النادر ، فان رؤيته للظروف الموضوعية التي تحكم الواقع بدت فجة غير ناضجة حكمها الظرف الآني فبدت انفعالية والرؤية غير ثاقبة فلا تحلل شروط الواقع بموضوعية ولا تسعى الى كشف العناصر الثابتة والمتحولة في اطار التنوع والوحدة والتناقض والانسجام .

هوامش :

(١) طواحين بيروت ، مكتبة لبنان بيروت ط ٣ ، ١٩٧٨ وقد صدرت الطبعة الاولى عام ١٩٧٢

(٢) David Daiches : The Novel and the Modern World
The University Chicago Press
Chicago and London Mid Way reprint 1984
P : 4 - 5

(٣) جوزيف برينان : ثلاثة روائيين فلسفيين ، ترجمة هاني الراهب ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٥م ص ١٥ .

(٤) Edward W. Said : Beginnings Intention & Method Columbia University Newyork 1985 P : xv

(٥) Frank Kermode : The Art Telling (Essays on fiction)
Harvard University Press
Cambridge Massa Chusetts 1983 P : 34-36

(٦) انظر تحليلا لعدد من الروايات في ابراهيم السعافين : تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام من مثل تحليل ما تبقى لكم لغسان كنفاني ص ٢٥٤ وشتاء البحر اليابس لوليد اخلاصي ص ٥٤٠ دار الرشيد بغداد ١٩٨٠م .

(٧) Beginnings : P : 85

(٨) Ibid : P : 85

(٩) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات بيروت ـ لبنان ص ١٠

(١٠) Beginnings P : 82-83

(١١) Franz steppat : Konfessionalismus im Libennasischen Roman. Taufiq Yusuf 'Awwad, Tawahin Bairut.
Bonn-Freiburg Diewelt des Islams xxIII - xxIv P. 198 - 209 P : 203.

اود ان اشكر الزميل الدكتور خليل الشيخ الذي نبهني على وجود هذه الدراسة التيعنوانها « الطائفية في رواية لبنانية » وترجمها لي عن الالمانية .

(١٢) انظر د. موريس أبو ناضر : «الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة في دراسته عن « طواحين بيروت والاشخاص العوامل » ص ٥٩ — ٨٢ دار النهار للنشر بيروت ١٩٧٩ — ص ٧٣ .

(١٣) Majorie Boultion : The Anatony of The Novel Routledge & Kegan paul London Boston and Henley P : 77

(١٤) الياس خوري : تجربة البحث عن افق ، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة ص ٨٢ مركز الابحاث بيروت ١٩٧٤م .

(١٥) انظر فرانز ستيبات Franz Steppat في مقالته السالفة ص ٢٠٨ .

(١٦) الالسنية والنقد الادبي ص ٧٥ .

(١٧) المرجع السابق . ص ٧٥ ، وانظر الرواية ص ١٨٦ .

(١٨) انظر مقالة فرانز ستيبات ص ٢٠٢ .

(١٩) Roger Fowler : Linguistics and the Novel Methuen & Co. Ltd. London 1977 P : 36

(٢٠) Jonathan Raban : The Technique of Modern Fiction Essays in Practical Criticism - Edward Arnold Ltd. London Reprinted 1979 P : 33

(٢١) انظر الرواية ص ٥٤ ، ١٤٢ ، ١٨٦ ، ٢٢٦ ، ٢٤٣ — ٢٥٣ .

(٢٢) ثمة اقتطاف من عناوين مجلة « العصور » التعليم الجامعي في لبنان مسالة ثورة لا مسالة اصلاح — الرقابة تفقا عيون الناس (تعليقا على طمس نهود عارية في مجلة فرنسية لدى دخولها الى البلاد) .
— تحية الى طالب منتحر — الى التي هربت من نفسها « انظر ص ٢٥ من الرواية » .

(٢٣) Tzevtan Todorov : «The Structuralist Controversy : « Language and Literature) Edited by Richard Mackesy and Engenio Sonato The Johns Hopkins University Press Paltimore and London 1979.

(٢٤) Philip Stevick, The Theory of the Novel
The Theory of Fictional Chapters
«Style» P : 185 Edited by philip stevick
The free press London 1967.

(٢٥) I bid : P : 185.

(٢٦) اورد الكاتب في نهاية الرواية « اشارات » اشار فيها الى المصادر التي اقتطف منها بعض الاقوال والاراء التي وردت في ثنايا الرواية من تحقيقات صحفية ومقالات ومقابلات واحاديث من مثل ما ورد على السنة : عبد الله القصيمي ونزار قباني وريته حبشي وجبران مجدلاني ويوسف الخال ونور سليمان وانسي الحاج .

(٢٧) تجربــة البحث عن افــق ص ٩٦ .

(٢٨) Ralph Freedman : The lyrical Novel, Princeton University
Press, princetion, NewJersy 1971 P: 1

(٢٩) Ibid : P : 1

(٣٠) Ibid : P : 2

(٣١) Ibid : P : 2

(٣٢) انظر عددا من هذه التشبيهات والصور المركزة ص ٢٠٢ ، ٢٥٧ .

(٣٣) ان التعبيرات الشعبية لافتة في هذه الرواية انظر ص ٢١٤ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ١١٣ ، ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢٥٠ .

(٣٤) A Dictionary of Modern Critical Terms : Edited by Roger
Fowler, Routledge & Kegan Paul London
Hanely and Boston 1982 P : 149

(٣٥) انظر الفعل كان في البدايات مثلا ص ١٣ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٦٧ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٨ ، ١٠٧ ، ١١٢ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٣١ ، ١٦٢ ، ١٧٦ ، وغيرهـا .

(٣٦) انظر اتجاهات البحث الاسلوبي مقالة (معايير لتحليل الاسلوب لميكل ريفاتير) ترجمة شكري عياد ص ١٤٩ ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ١٩٨٥م .

(٣٧) يشير فرانز ستيبات Franz Steppat في مقالته المشار اليها سابقا ص ٢٠٢ ان المؤلف وضع لروايته عنوانا أوليا هو « ارواح للايجار » حملته الاصول الاولى للروايــة بالفعل .
واشار الى قيمة المجاز القريب الذي فرق بين تاجر الارواح وهو الجانب السلبي وبيع الارواح وهو الجانب الايجابي في فهم وجهة نظر المؤلف ويبدو مفهوم بيــع الارواح مقتبسا من القرآن الكريم .

★ ★ ★

الأشجار

اغتيال عبد الرحمن منيف

أسعد فخري

مدخل

لقد احتل الخطاب الروائي للدكتور عبد الرحمن منيف مكانة بارزة وحصينة في المشهد الروائي العربي، ويصبح منذمطلع السبعينات أحد اهم الروائيين العرب الذين فتحوا آفاقاً جديدة لرواية عربية رؤيوية، تدفق الحياة في نسغ الرواية البسكولوجية، مؤسسة لمفهوم سوسولوجيا الخطاب الروائي عاكسة بذلك الهاجس الاجتماعي بادوات ترميزية نفوذة. وروائي كعبد الرحمن منيف لم تتأت روائيته من كونه استطاع ان يقدم تواشجا مركبا للبنية الروائية وحسب وانما اماط اللثام عن « الشخصية الواحدة المتعددة » شخصية الكليات في البوس تمثل الوحدات المضمونية للاجزاء وبالتالي دفع « الخطاب الآخر(١) » الى منصة التعبير الهاجسي الذي يحول الخطاب الروائي من افق الى عمق ومن تفسير الى محاكاة.

على حين لم يستطع ان ينال المكانة العالية في سلم الرواية العربية المعاصرة الا القلة القليلة والتي باعتقادنا قد حافظت على مستوى « الرائع » منذ الاعمال الاولى لها .

فنحن نرى بان المشهد الروائي العربي ارتبط بثلة من الروائيين امثال :

جبرا ابراهيم جبرا . عبد الرحمن منيف . الطيب صالح . نجيب محفوظ . واذ نقدم هذا المعيار ليس بامكاننا استبعاد روائي « كحنا مينة » الا اننا وفي الوقت نفسه نقف عاجزين امام مسألة تقيم روايات (الياطر — الشمس في يوم غائم — الثلج يأتي من النافذة — بقايا صور) موازاة وبالقدر ذاته مع ما تلاها « لحنا » من اعمال روائية . وهذا يعود الى تقديرنا بان الحفاظ على مستوى « الرائع الروائي » هو حفاظ على مستوى الخبرة الرؤيوية وعمقها ، والمحاولة الدؤبة في تغذيتها بالمحاكاة الاجتماعية والانسانية وفهم مستويات الخلاص الجمعي .

لقد استطاع الروائي عبد الرحمن منيف ان يقدم نفسه منذ العمل الاول « الاشجار واغتيال مرزوق — ١٩٧٣ » بانه روائي الكليات بلغة الجزئيات المركبة .

انها تلك اللغة الرؤية . التي تتناوب في سلطانها الدلالي والذي يفترض تأويله بالحجوم والمساحات التي يطال منها مقدار الاثر « انعكاس الانعكاس (٢) » .

ونحن اذ نتناول الكليات عند عبد الرحمن منيف ما هي الا مقدمة سبارة الى دواخلها — خوافيها لا واعيتها .

ومفهوم الكليات يأخذ لدينا هنا الصفة الاستطلاقية بعيداً عن مفهوم « المطلق » البحت ، فالاستطلاف الكلي للكتابة عند عبد الرحمن

منيف معيار نتوخى منه « علائقية ماض وحاضر مقبل » تلك المثلثية التي تنحو الى معيارية نتاجية تذهب الى معادلة تفترض بان تضاد الماضي بالحاضر ما هو الا علائق المقبل وبنية رؤيته وهذه المعادلة تاخذ شكل البدء ومصاعده او ارتقائيته .



ترسيمه رقم (١)

شكل الترسيمة رقم واحد

وبهذا فهي لا تستبعد « الخافية » بل تستقر بها لتعبر عنها بالمفاهيم الصراعيه التي تتداول السوسولوجيا كمفهوميه للحياة الانسانوية .

اذ ان الخافيه ليست ارجاعية الكليات ومصدر الجزء والمكمون المبعثر للمعرفة وحسب وانما هي ايضا مخزون الرفض لما لا تستطيعه الواعيه في الفعل الاجتماعي .

ومن هنا نستطيع ان نلج الى مفاهيم الكتابة عند عبد الرحمن منيف باعتقاد منا بان الخطاب الروائي عنده ينحو منحا باطنيا ذو لبوس ميثولوجي يستبطن الاسطورة بالواقع ويركض في الظل مضيئاً سبله ومسلكه نحو اخيه وبهذا نحن نرى بانه خروج عن مالوف مفاهيم الاسقاطات المتداولة في الكتابة الروائية عما هي عند غيره .

فعبد الرحمن منيف يغذي استمرار التراجيديا بالواقع اي انه يدفع برموز الواقع الى تمثل الاساطير رمزيا وذلك للتعبير عن واقع كلي .

تلك الرموز الكبيرة ، رموز الحياة والموت ، الموت اللانهائي والحياة الدائمة المتجددة واللامتناهية .

رحلة الرؤية الروائية في « الاشجار واغتيال مرزوق » ، رحلة شاقة واروقة تنتهي الى شبكة معقدة من الرموز والاشارات والمداليل والتي بدورها تفضي الى عالم فضائي توليدي تتشكل كليته من كونه يمثل منطق الحياة بفعل استجناس رموز الحياة ذاتها وطباقها على مداليل الانسنة البشرية اذا ما الذي تريد ان تقوله الاشجار واغتيال مرزوق ؟

تساؤل له طابع الكليات . وبذا يستدعي مفردات الكل في الخطاب الروائي ويستدرجها نحو ظلالها ومناكصها . لذا سنحاول أن نقدم « أشجار عبد الرحمن منيف » على ثلاثة مستويات :

● المستوى الاول : مفهوم العمل الروائي « ما قبل التوليد الدلالي » .

● المستوى الثاني : مفهوم العمل الروائي « في الزمن الدلالي » .

● المستوى الثالث : مفهوم العمل الروائي « في منطوق التكاثر الدلالي » المسؤولية .

ونحن نرى بأن المستويين الثاني والثالث لهما طابع التمفصل الارتباطي وبالتالي سنحاول ان نقدمهما في بيان دلالي واحد .

لكن لكل منهما ملمحه الذي يمفصله عن الآخر لاعتقاد منا بانه لا يمكن الفصل بين الزمن وفاضحه اي انه لا يمكن ان يكون هناك تكاثر دلالي دون « كمونة دلالية » وبذلك تغدو مفهومة التوليد الدلالي مرتبطة بمكون المستوى الثاني وحفيظته .

● المستوى الاول :

الاشجار واغتيال مرزوق رواية تتحدث عن حياة اثنين يلتقيان مصادفة في قطار يبوح كل منهما للآخر في لحظة معينة تتطور وتصعد الى درجة تصل بهما للالتقاء في العديد من الآمال والاحلام والمفاهيم .

رحلة « الياس نخله في اطار المستوى الاول مليئة بالمشاق والعذابات يحاول « نخله » من جرائها ان يعيد اعتباره الانساني والاجتماعي على اصعد مختلفة . وبالرغم من كل الاستحالات التي واجهت الياس نخله ما زال هذا الاخير مصراً على ان يبقى حيا بالطريقة التي يحلم بها .

اولى المواجهات كانت ان قامره الآخرون في « الطيبة » قريته على اشجاره ربحوها منه ، وتلك كانت الطعنة الدامية التي بقيت تنزف دما اسود وتعلن الياس في كل لحظة يشعر بانه مليئا بالسعادة رحلة زخوم تحول فيها الياس نخله من مهنة الى مهنة ومن عمل الى آخر ومن امرأة الى اخرى اما منصور عبد السلام تلك الشخصية التي ادت دورا مهما في حيز المستوى الاول منصور ، هذا الرجل المهزوم على كل المستويات رحلة الرجل الذي فقد « كيانه ذاته » ويحاول تحطيم كل شيء يعترض سبيله ، انها رحلة رجل يبحث عن شيء في الماضي وعن شيء في الحاضر وعن آخر في المقبل انها رحلة الرجل الذي تشظى وما فتىء جاهدا يلملم ما تبعثر منه .

منصور الاستاذ الجامعي مدرس علم التاريخ . ذلك الذي يرى ان هناك تاريخا آخر غير ذلك التاريخ المحقون بالكتب الصفراء ، رحلة الحطام « منصور » في قطار ينحو الى خارج البلاد التي رفضته ونبذته .

ونحن نعتقد بأن المستوى الاول قد مورس عليه نوع من الاختزال كما يلاحظ القارىء وذلك يعود الى اننا نحاول تقديم المستوى الثاني والثالث من خلال عرض المستوى الاول . وكنا قد اشرنا آنفا بان ماهية

المستوى الاول لها صورة المفهوم ما قبل الدلالي أي اننا نقدم للدلالة عبر الصورة الواسعة للشخصيات بتداول المجسبات الافقية للعمل الروائي . المستويين « ٢ / » .

سأحاول منذ البدء ان احدد المنحى ، التحليلي لهذين المستويين واقدم افتراضات لمعادلات بسيكولوجية ستصحبنا من خلال تحليلنا لخطاب الاشجار واغتيال مرزوق حيث اننا نعتقد بأن خطاب الاشجار محمول يلتقط ردود فعله ليكون مكمونه الهرمي وليدفع رموزه الى الانبثاق والعلانية ومن ثم لتحدث عملية استجناس الرمز للدلالة ، وهذه بتقديرنا هي اهم الاشارات التي تجعل من اللانهائية والفضائية « مساحات ساحرة في الخطاب الروائي عند منيف .

وتجعلنا في كثير من الاحايين خاضعين لفنون التماهي بالخطاب الروائي .

الا اننا سنحاول الآن تقديم المستويين ٢ // ٣ ، ومحمولهما الرمزي بافتراض « الخافية » كمصدر للبنية الدلالية للرموز .

وبتقديرنا ان مسالة تقديم المستويين على انهما مستوى واحد يعود الى الطباق الذي سنجريه من خلال تحليل الخطاب الروائي واعتماد « الواحد المتعدد » أو / المتعددة الواحد / . والمتعدد حسب رؤيانا هو تجاوز موضوعي للواحد / والواحد هو ارتداد نكوصي للمتعدد / ونحن نستبين هذه المعادلة المفترضة لتقديم شخصيتي الياس نخلة ومنصور عبد السلام على انهما تعددية للواحد الخافوي . لقد هيمن على خطاب الاشجار واغتيال مرزوق رموز كبيرة ، لا تتميز بقدرتها على استجناس الشخصيات الروائية داخل الخطاب وحسب وانما تشكل البنية العميقة لتركيب الخطاب وفحوى دلالاته .

وباعتقادنا ان اهم الرموز التي تسلطت وهيمنت على الخطاب كانت « الاشجار وما تستدعيه من مشكلات لها ومشيرات الى دلالاتها لإخصاب

عملية التكاثر التأويلي في المركب الروائي . لقد استطاع عبد الرحمن منيف ان يؤسس لبنية التأويل وذلك بدفع وقائع الياس نخلة ومنصور عبد السلام الى مراتب تقدسية الطقوس التدينية ، باثقا رموز الحياة والابدية الكبيرة ، تمثلا بالاشجار ــ النار ــ الماء ــ الخمرة ــ المرأة ــ البغي .

وذلك من خلال سرد الخطاب الذي يأخذ شكل التداعي والاستذكار. ومن هنا كانت الخالة هي أم الرموز الكبيرة واكثرها تشابكا وتعقيدا وهي المانحة الاولى والخالقة لرموز الواعية لحظة سطوع الدلالة واندثارها بعملها التكاثري ضمن مسار التأويل .

ورموز خطاب الاشجار يصعب للوهلة الاولى اكتشافها دون البحث عن مفاتيح لبوابات الخطاب ذاته .

ومن هنا يمكننا الولوج الى عوالم الياس نخلة ومنصور عبد السلام بالتسلل الى جوانيتيهما ولنقرأ آنذاك المصائر النكوصية . ولنلقي لحظتها بضوء التحليل النفسي محاولة منا وبشغوف لتبيان الرابط العلائقي للرموز الكبيرة والابدية على تناثر الواقع أو الراهن وجمعه في شخوص الخطاب الروائي .

. الياس نخلة :

لم تكن شخصية الياس نخلة ضمن معيار الرواية هي الشخصية الرئيسية وحسب وانما جعل منها « منيف » شخصية ذات أبعاد انسانية تكشف عن فكرة الخلود البشري .

ولهاث الانسان الدائم خلف محاولة الاقرار بالموت شرط الابقاء على صور خلودية للفرد ذاته . ونحن اذ نثمن هذا المنطق الخطابي للولوج الى الابديات لا يفوتنا الجانب الظلالي الذي ولفه عبد الرحمن منيف ، واستجناس الإشجار واحالتها الى نوع من الهواجس الانسانية التي تكمن في الخافية لتعبر عن بدئية الفعل الانساني ورموز الطبيعة الكبرى ويسعنا

القول الآن بأن الياس نخلة شخصية خطابية ذات بنى دلالية تكاثرية تستبطن الاشجار بالنار والنار بالمراة والمراة بالارض والارض بالماء والماء بالخمرة « لغة // استبطان » لها مداليل طاقوية تستنطق الرمز بتمثله، وهذا ما يقذف بالتاويل الدلالي الى الافق المتصل بالعمق والعمودية .

وبتقديرنا ان حياكة الرموز الكبرى في الخطاب ، وبالتحديد في البنى البسكولوجية لشخصية الياس نخلة توزعت في جملة من المراميز، سنحاول ان نقدم القسم الاكبر منها وذلك حرصا منا على ابراز هذه الشخصية الدافقة وتقديم وجهة نظر موضوعية ببناها وسياقاتها .

سنعترض من وجهة نظرنا أهم الرموز التي سيطرت على شخصية الياس : ـ

١ ـ الاشجار ٢ ـ النار ٣ ـ حنة ٤ ـ الطيبة ٥ ـ سلطان

وهذا المرموز الخماسي لم يسيطر على خافية الياس نخلة وحسب وانما هيمن على البناء الرمزي الخافوي للخطاب الروائي عند عبد الرحمن منيف .

وبراينا ان الاشجار كانت الفيء المتسع لبقية رموز شخصية الياس نخلة وذلك لحملها الثنائي والمسيطرة « الذكورية الانوثية » للاشجار وطاقتها اللانهائية في التوالد والديمومة . واذا كان ارتكاز / منيف / على الاشجار ارتكازا سورياليا الا انه وحسب مانرى قد قدم شكلا انسانيا متحركا لموجودات الطبيعة البدائية .

فالشجرة لها من المكانة التاريخية والتدينية ما يجعلها رمزا بقائيا يستخصب الحركة من ثبات التماوج الكلي .

فالاشجار عبر الاساطير وضمن كبرى الاخيلة الانسانية تمثلا برموز جلجامش وتموز وعشتار كانت المستقطب الرمزي لتصورات الحياة وخصوبة عشتار اللانهائية .

ولاهوتيا احتلت الشجرة المكانة العبادية كديمومة للتعبدات الموغلة في قدم ما قبل التاريخ واستمراريبة لتعبد عشتار الام الكبرى والبغي المقدسة والتي كانت تقدم لها الاضاحي ويقام لها القداس على هيئة شجرة او تشاهد بالقرب من شجرة وغزالة »(٢) .

على حين نجد بأن الديانات السماوية « الميتافيزيقية » قد رمزت للشجرة من خلالية مصائرها « الرسول محمد » بويع تحت شجرة ، المسيح ، ولد عند شجرة نخيل ، زارادشت ، زرع شجرة حور عند الجهر بدعوته ، اضافة الى الرموز المعاصرة للاشجار . وباعتقادنا ان « منيف » استطاع ان يلتقط هذه المعادلة الما قبل تاريخية بذكاء . لتساهم من بعد ذلك في صياغة شخصية الياس نخلة ولتظهر بالماع بداء لغويا اشاريا محددا ملمحا باسمه الياس (نخلة) .

● **هواجس الاشجار :**

لقد هيمن لبوس الاشجار على الياس نخلة منذ اقترافه تلك الخطيئة الكبرى والتي تحولت الى لعنة ومن ثم الى كابوس ، لازمه طيلة رحلة البؤس والحرمان رحلة التشرد والتسكع والاخفاقات وساحاول الآن تقديم بعض الافتراضات السكولوجية التي تكشف عنها شخصية الياس نخلة ضمن سياق الخطاب الروائي .

١ ـ اشجار التشبيط .
٢ ـ اشجار اللعنة .
٣ ـ اشجار الحلم .

● **اشجار التشبيط :**

لم تتم هواجس الاشجار عند الياس نخلة من منشأ فراغ وانما ترعرعت في خضم السلطان « الذكوري » / الاب / .

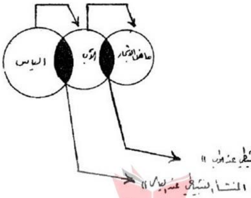
« كان ابي يقول ونحن نغرس الاشجار يا الياس هذه الاشجار مثل الاولاد ، اغلى من الاولاد ولا اظن ان انسان في الدنيا يقتل أولاده ، فاحرص عليها اذا مت انا اتركها امانة في رقبتك فاذا قطعت شجرة قبل اوانها فان جسدي في القبر سوف ينتفض »(٤) .

ونحن هنا لا نستطيع ان نغيب عن هذه « صفة الوصية » الوصية التي تأخذ شكل القدسية او قل المشهد الارتباطي التديني او ما يطلق عليه / شغف الارتباط / (٥) « منذ ذلك الوقت قامت بيننا صلة غامضة » .

« ان شجرة الجوز الكبيرة تقف في بداية البستان مثل حارس مهيب يخافه كل شيء وان الشجرة كبيرة لدرجة ان ابي لا يتذكر متى غرست » (٦) .

وشغف الارتباط « عند الياس تمثل راية الذكورة ، ولكن ليس لتقديم مفاهيم المتقابلات الانثوية وحسب وانما اتسعت لتشمل انعكاس التثبيط الذكوري على الموجودات الحلمية الرمزية المؤنثة . لذا كانت الاشجار هاجس وحلم ، كابوس وسعادة ، رؤية ونكوص ، ضمن اطر اجرائية طفلية ؛ لاعتقادنا بان المنشأ التثبيطي ولج الخافية في زمن الطفولة زمن غرس الاشجار .

ونستطيع ان نحدد الآن ان المنشأ التثبيطي ذو لبوس ذكوري/لدرجة ان ابي لا يتذكر متى غرست / (٧) . اخذ شكل الاستمرارية المقدسية التعبدية من الياس الى ما قبل ابيه مرورا بأبيه .



شكل الترسيمة رقم « ٣ »

ويلاحظ القارىء أن هذا الشغوف الارتباطي المثلثي حدد من جديد دور الخافية في تلقين الواعية وابرازها كجملة معقدة من المثبطات المشهدية التي تسم البنية البسكولوجية بميسم بنائي افتراضي في اغلب الاحايين يأخذ شكل الموضوعية الغريزية امام المواضع الكبرى التي يلجأها الموت والحياة سكون او حركة .

فافتراض الترسيمة (٢) جاء بيانا صريحا لمعادلة الاشجار الارتدادية وانكشافا للصلة الغامضة « منذ ذلك الوقت قامت بيننا صلة عاصفة (٨) بين الاشجار والتصور الانساني لمعادلاتها الواقعية المادية » .

فالخيط الواهي بين الياس والماضي الشجري لابيه قدم في مضمار الخطاب الروائي بتوادة وبحسية عجيبة دفع فيها منيف رهافة التسلسل وصميمية الحياكة الفنية .



ترسيمة رقم « ٣ »



ترسيمة رقم « ٤ »

والاشجار عند الياس نخلة هي الاشجار التي خضعت **لسلطة التنشيط بادوات الاب** ، وموت الاب هو في الحقيقة غياب للاداة التي انحصر فعلها لحظة تقديم مهمتها ، فالاب انسن الاشجار وغاب والفعل الاستشجاري ولج المركب النفسي عند الياس نخلة وغاب في شبكة بسكولوجية معقدة تختلف عن بنى الاب النفسية . لذا كانت الصلة الغامضة التي أعلن عنها الياس نخلة هي الصلة بشجرة الجوز الكبيرة ولم تكن ابدا بينه وبين أبيه .

وهذا ما يدفعنا للقول بأن البناء الخافوي الاستشجاري عند الياس كان بناء بدائيا يلتقط الفهم الميثولوجي للاشجار بأطر قدسية الشجرة كمانحة للحياة ومشهدا مرئيا للحياة ذاتها .

٢ ـ الاشجار اللعنة :

لم تكن رحلة الياس نخلة الشقية الا ذاك الشكل التكاملي لمفهوم اللعنة او المصاب او انه الحلول البائس والقاهر لسلطة « الكم » على جملة المشاعر والاحاسيس الانسانية . وتحول الياس نخلة من السلوك الانسجامي الى السلوك العدائي او التحول من المألوف الاجتماعي الى المنبوذ الاجتماعي ، جاء تعبيرا لمفاهيم اهل « الطيبة » القاسية التي التفت حول عنق الياس من جراء الموقف الذي اتخذه بحق الاشجار ،

ومغادرة هذا الاخير للطيبة وصعوده الى الجبل كان بدء المواجهة لنفسه من جهة وللتخريب الذي احتل صدور اهل الطيبة من جهة اخرى « آه لو انتهت الدنيا تلك الليلة ، لو تخاصمنا لو ضربنا بعضنا بعضا لما حصل شيء مـن ذلك ولعاشت الاشجار وربما كانت تعيش حتى هذه اللحظة »(٩) .

« قلت لهم هذه اشجاري اما انتم فقد خنتم الاشجار ولم تعودوا تعرفوا معناها » .

« قال كل الرجال بصوت واحد لا لا نريد سوى الاشجار »(١٠) .

« كنت اريد اشجارا اسقيها واتطلع اليها كل يوم ولكن اهل الطيبة حرموني من هذا كله »(١١) .

« نعم الدودة التي ولدت صغيرة ذات يوم « اي يوم » ؟ يوم قطعوا الاشجار ، يوم ذهبت الى الجبل وعادت اهل الطيبة كلهم »(١٢) .

« لم اشعر في حياتي كلها أن الانسان يمكن أن يكون غاضبا وحزينا الا مرتين ، المرة الاولى عنـدما قطعت الاشجار والثانية عندما ماتت حنـا »(١٣) .

ونحن نرى فيما اوردنا بأن عبد الرحمن منيف استطاع أن يبث في الخطاب سياقات انسانية على لسان الياس نخلة ويحول السريال الشجري الى واقع انساني ، والتجريد الى انتظام . فالمغامرة على الاشجار هي البدء الموضوعي لحلول « اللعنة » او حسب المفاهيم الانجيلية هي « الخطيئة » فالياس اخطأ اذ قامر اهل « الطيبة » على بستانه وبتقديري لو حصل هذا الامر مع اي رجل غير الياس نخلة لكان امرا عاديا الا ان المشهد التشبيهي المكمون خافويا عند الياس نخلة هو الدافع الى استقطاب اللعنة بعد المقامرة على الاشجار .

لذا جاءت التعبيرات الخطابوية لتبيان المشهد اللغوي عند نخلة « مطواعة رهوفة الى درجة جعلت من هذا الاخير محكوماً وخاضعا الى

انبنائية الموقف التمردي بالصعود الى الجبل « العزلة » وبتقديرنا بان غياب الاشجار كفعـل تغيري في حيـاة اهـل الطيبة وفي سلوك نخلة السكولوجي قدما سياق البنية العميقة لمركب اللعنة او الخطيئة اللتين حلتا بالاثنين معا .

« لعنة الطيبة على الياس » / ولعنة الياس على الطيبة .

واللعنة ضمن مركب هذه المعادلة اسست لمسالة هامة اذ جعلت تمرد الياس ومواجهته الصراعية مع « زبدان » وذبح أغنام هذا الاخير وجلده بغصن شجرة بعد تعريته تماما اشارة ناصعة وواضحة للكفارة التي كان لا بد من تقديمها من قبل الياس تجاه « قوبياه » .

« لم تنته تلك الليلة حتى قضيت على مائة راس من الغنم في حظيرة زبدان ، دخلت عليها وبسكين كبير بدات أضرب واضرب حتى فريتها ، كنت اضربها على رؤوسها على بطونها على ظهورها ، « وكانت بندقية ابي معلقة على كتفي » وقد قررت ان أقتل اي انسان يعترضني ، وما كدت اخرج من الحظيرة ورائحة الدماء والبول والصراخ تملأ كل خلية من جسدي حتى وجدت زبدان يحمل مصباحا ويركض ناحية الحظيرة(١٤) « لم تعد تتملكني سوى الرغبة » اريد ان ارى زبدان عاريا ، لا اعرف لماذا ! .

نزع ملابسه اخفتها وكومتها على الارض وبغصن انتزعته بدات أمزق جسده كنت اريد ان احفر في جسده ذكرى لا ينساها حتى يموت كان يصرخ والغصن ينغرز في لحمه كان يستغيث ، وانا احفر بحقد على ظهره على البتيه على صدره »(١٥) .

ليس بامكاننا البتة أن نخفي تلك الكفارة التي اقدم عليها الياس خلة بالحضور القوي « لبندقية ابيه » وكان السياق يمركز حالة من لانتقام او بمعنى آخر شكل من اشكال الانتفاض كتعبير عن الصورة التي

انطبعت في خافية الياس لحظة قطع الاشجار كما رسمها له أبوه » فاذا قطعت شجرة قبل اوانها فان جسدي في القبر سوف ينتفض(١٦) .

وإذا كانت طريقة تقديم القربان قد اتسمت بشيء من الحدة والموتورية الا انها جاءت تحمل لهفة حارة ونارية لاعادة الاعتبار الخافوي لقدسية الاعتقاد بالابقاء على صورة الحياة على الارض تمثلا بغرس الاشجار والدفاع عنها .

٣ ـ اشجار الحلم :

منذ اللحظة الاولى لقطع الاشجار وتقديم كفارة الفوبيا ، سيطر شيء اسمه الحلم والتماثل والمرغوب على عوالم الياس نخلة ولتبدأ بهذا الهاجس الجديد رحلة الحلم بعد الانكسار الواقعي وليطل علينا الياس نخلة بلبوسه الآخر ، تلك الاطلالة التي اسقتنا نثورا حلميا في خضم الرغبات المكبوتة ولتتابن تلك البنى السكولوجية في لغة التعبيرات السياقية عند الياس بين القبلية والاخرى ، تلمع عالما جديدا ينمو باتجاه التعويض .

ونحن نلحظ بأن الياس نخلة عبر سياقه الخافوي استنهض المرأة كتعبير تعويضي عن الاشجار المسلوبة « ان النساء والاشجار لهن طبيعة واحدة » (١٧) .

وحيثما انوجد الغياب أو التغيب حال الحضور او الاستحضار ، ومعادلة من هذا القبيل كانت تستظل التعويض الخافوي عند الياس نخلة الى حد التماهي والطباق ، فهو يرى في المرأة الوجه الآخر للشجرة او بمعنى استطلاقي يرى فيها اي الشجرة امومة الحياة وبفاعتها .

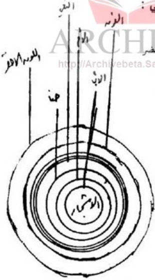
« كنت اتخيلها عارية تماما لون جسدها يشبه عرنوس الذرة الذي لوحته الشمس تلمع مثل الاشجار بعد المطر واكثر من مرة تخيلتها نائمة وشعرها مفرودا معتما كأنه ظلال شجرة الجوز الكبير »(١٨) ويتأتى عنفوان

البنية السياقية ومناهل الاستنهاض التأويلي في خطاب عبد الرحمن منيف من خلال التوازن المتواتر والصياغي والانفراد البنية العميقة في بث بناها السطحية والتي سرعان ما تتمرجح الى مصدرها ، الاشجار ، بعد عملية تكاثرية دلالية يحدد حجومها المساحاتية « قرب / بعد » مقدار الترابطية والعلائقية الانسجامية في الجملة الروائية .

وكان اشجار الحلم في خطاب الياس هي تخيل صورة الرغبة وتحقيق الحلم بتحقيق حلم تحقيق الرغبة .

وحدات الانسجام العلائقي :

النار ↔ الفرن
الأشجار ↔ اللون الاخضر
الاب ↔ الام
البغي ↔ حنا



ترسيمة رقم (٥)

فصورة الرغائب هنا معادلة مرتبطة مباشرة بالمكمون الماهي لمفردة الواقعة في الجملة الروائية فالعلاقـة بين النار والفرن علاقة وقودية تستنهض صورة الحطب او الخشب ، لتصير الصورة الكبرى ، للرغبة بمصدرية الاشجار .

« لم يكن يؤلمني سوى انني احرق الحطب ، كنت اظن ان كل قطعة خشب جاءت من الطيبة ومن بستاني بالذات(١٩) .

وكذلك هي العلائقية الانسجامية بين الاشجار واللون الاخضر .

« هل اطلي بيوت اهل الطيبة بلون أخضر يشبه لون الشجر »(٢٠) .

وبتصورنا ان المكون الدلالي للانسجام العلائقي بين مؤول عن الاشجار ومؤول آخر عن الاشجار ذاتها ، هو الذي يحدد مدى وفضائية الدلالة ، فبمقدار ما تكون هناك لحظة اندماجية انصهارية بين مؤول وآخر بمقدار ما يكون هناك لمح واشارة الى مصدر التأويل ، اي الصيرورة الدلالية والتي هنا تمرجع الاشجار .

● جنسانيه النار وتطقسها :

قد تكون اولى الشواهد التي خضعت لمسألة الانسجام العلائقي هي مفاعلة « النار والاشجار » والرابط الفيزيائي التركيبي بينهما .

ولعلنا سندخل الآن في مسألة من أهم الاشكالات الاستنتاجية التي توصلنا اليها عبر الوالوج الخافوي ان صح التعبير والتي بتقديرنا تعود الى الانسجام المادي والموضوعي بين النار والاشجار حيث ان هـذه المركبية استطاعت ان تقدم الوجه الآخر لكفارة الياس نخلة وتدخل الى شخصية الخطابية موتورا جديدا اخذ صور النار ومشكلاتها تمثلا بالرمز الاكبر .

النار الكمونه « الخمرة » التي كانت تؤلف احد اهم ادوات العدة الغيبوبية عند الياس نخله والتي ترد كانسجاميه مع اسطورة الخمرنة التي استفحلت في سلوك هذا الاخير .

وبتقديرنا ان هناك نوع من الاستدلال في الاستفادة من الغيبوبية العشتارية إبان اقامة طقوس التعبد والتمرد الذكوري ، كما افادت النار المستجنسة في مركب خطاب الاشجار واغتيال مرزوق من الصياغة البر ومثويوسية واستسقت من التعبدات الزارادشتية في طقوس احترام النار وتقديس الاشجار . ولعل الدكتور عبد الرحمن منيف حاول ان يسعر الموتور الشخصوي في الماهية النيرانية عن الياس نخلة ويحول الفاعلة الخافوية الخضراء الى مفاعله خافوية فيزيائية .

« يجب ان يشعل الانسان شيئا ما ان يحرق شيئا ما » (٢١) .

وبسكيولوجيا الايقاد الخافوي هي بديل ونمو منطقي لغياب الاشجار ، ونحن نرى بان هذه الاستبدالية كانت غاية في الدقة والحنكة من قبل الخطابة « منيف » فهو استبدل رمزا كليا بكليا آخر . وهذا يجعل من الاضفائية الرمزية غاية في الاهمية والقبض على خيوط مركب عمارة الخطاب الروائي .

« وريح النار تلفح وجهي والخشب يحمل رائحة الاشجار في البساتين الاول » (٢٢) .

والنار ككائن اجتماعي اكثر مما هي كائن طبيعي ، اصبحت الذروة الهاجسية لاشجار الياس نخله واللغة المستجدة للانفعال المقهور عنده .

وبتقديرنا ان هذه الميول النارية التي احتلت خافية الياس نخلـه جاءت بالتعبير البرو مثيوبوسي تحقيق رغبوي للميل المعرفي الاناري وهي بتعبير آخر رد فعل معاكس لتحقيق الذات المغيبيه بقطع الاشجار .

والقطع يستنهض فعل الاحتراق والايقاد موضوعياً ، فالاشجار بعد القطع تتحول الى اخشاب تخصب النار بلهيبها وكأنها مشكل معادلة تعيد الاعتبار الحياتي بأدوات التمويت .

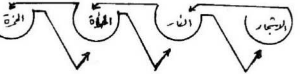
« لكن لهيب النار الذي يتصاعد من الفرن كان لهيبا من الشوق يتدفق من صدري فينادبني »(٢٣) .

« لتحترق الطيبة ليأتيها الطوفان ويغرقها كلها » (٢٤) .

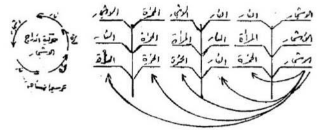
« واضاءت نفسي ، رأيت نورا وهاجا ينبع من داخلي فيضيء كل شيء » ص ٨٠ .

والمتأتي ، للميول المعرفية عند الياس يكشف بين الفينه والاخرى عن المعيار التحليلي لذكورية النار وبالتالي لعالم الايقاد الهاجسي الذي يتحول مع الياس نخلة ليعلن عن رقادبته قائلا « هل يريد أهل الطيبة حماما فأصبح فيه وقاداً » (٢٥) .

وبرأينا ان هذا العرض كان مشكل جديد للدعوة خافوية عند الياس للتطهر والتكفر ، دعوة لاعادة اعتبار الحياة بوقودها ، دعوة جمعية لمشهد تطقس النار وتصدير معالمي « اللأمبدوكلسية » . وتلك المبداية النارية لم تقدم الياس نخلة على انه الكفارة ؟ الخلاصة وحسب وانما قدمته كذروة مستجنسة او على انه ارتقاء نشوي إستقنى تخيلا تصوفياً للسلوك السريالي لتعويضات الرموز .



ترسيمة رقم / ٦ /



ترسيمة رقم (٧)

تلك التسلسلية في التعويض وضعت ضمن اطر متناهية الانسجام والمنطقية ، فكل الرموز قادرة على التماهي بعضها ببعض ومستطيعة أيضا لتعبر عن مشكلها الكلي « الايقادي » .

فهذا العمق في التماهي وتلك المقدرة في الاندراج اللبوسي للخطاب مكنت الدكتور عبد الرحمن منيف من تقديم مشهد ناري غاية في الادهاش والروعة ، فمؤول الاشجار محمول دلالي يؤول الى النار والمرأة والخمرة ، ومؤول النار محمول دلالي يؤول الى الاشجار والمراة والخمرة ومؤول المرأة محمول دلالي يؤول الى الاشجار والنار والخمرة .

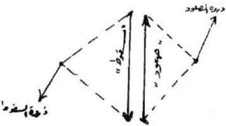
انه الاستنهاض الثاقب لبنية المفردة التي تحمل تعدد بتها اذ ان محمول المرأة (حنا) ومحمول « الخمرة » يتسلقان في سياق الخطاب هرما تتلون اشكال الصعود اليه من سياق الى آخر .

سنورد الآن سياقا جنسانيا الى حد ما :

« ولكن شدني من عيني وبألم ممض لم اكن اتصور ان الانسان يتحمله ضوء ازرق يشبه البرق خرج من القبر ضربني على عيني اول الامر ثم ارتفع الى السماء » (٣٦) .

لكن ما كدت استدير حتى رأيت نورا ازرق مثل الشهاب ينزل في القبر خفت اردت ان اهرب ان اصرخ (٣٧) .

ترسيمة / ٨ /



لقد حل المبدا الذكوري بنارية على السياق / الافق ـ والموتور في صعود الضوء الازرق حالة قضيبية انتصابية تخللتها رغبات « حنا » ووصاياها الى الياس ومرادها بان يكون له طفل جميل يسميه «الياس» اضافة الى ذلك فان « حنا » تذكر الياس ابان هذه اللحظات التصاعدية « هل نسيت يا الياس ليلة الزلزال ـ كنت احتمي بك وانت تضمني وتقول : لا تخافي لن يقع عليك حجرا مادام الياس حيا (٢٨) .

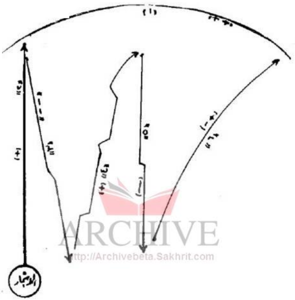
وفعل الانتصاب القضيبي تحقق في زمن صعود لبلـوغ الـذروة الجنسانية ، وفعل الارتداد تمثل في سقوط الشهاب وولوجه الى القبـر .

ومنذ ذلك الحين دخل المحمول الكحولي رغبوية الياس نخله لينجلي عن موقف آخر يشبه الاشجار ويختلف عنها ، يحقق « حنا المـرأة » ويغترب عنها .

لنشرب افضل شيء أن يشرب الانسان لكي ينسى » (٢٩) .

« وعند الغروب أزور قبر حنا ثم اشتري أكلا وعرقا وأعود » (٣٠) .

وتلك الكحيلة لم تكن طارىء في حياة « الياس » وانما جاءت تعبيرا جديدا لغياب شيء ما . تلكم هي مركبية الياس نخله في تماوج سياقات وانساغ خطاب الاشجار واغتيال مرزوق .



١ ــ ارتسامات الافق المقدس للاشجار (++) .

٢ ــ اشكال وصايا « الاب » للياس نخله للمحافظة على الاشجار (+) .

٣ ــ رحلة المقامرة على الاشجار (ــ) .

٤ ــ رحلة الصعود لاعادة اعتبار الاشجار من خلال الصراعية والاحتكاك سوسولوجيا تتويجا بالزواج من حنا .

٥ ــ السقوط بعد الزواج من « ادمة » مراحل ترويض الياس (ــ) .

٦ ــ استرماز الاشجار حلمياً كمرغوب ارادي وذاتي (+ ــ) .

رحلة الياس نخلة لم تكن رحلة مضيئة وحسب وانما كانت صورة الاخفاق الاكبر والانتصار العظيم للذات التي تحاول اعادة اعتبارها بعنقائية .

منصــور عبد الســلام :

قد تكون اولى المشاهد التي تمارس حركية المكان وتوضح فصل المعادلة المرئية والمتحركة في عملية استجماع شخوص الخطاب لحظة الانبثاق الزمانى تتحدد في اختيار « القطـار » كمكان وزمان كلي لبث الخطاب الروائي .

وتلك الاختبارية جاءت كمركبة لدفع خطوط البيـان الايقادي في شخصيتي منصور عبد السلام والياس نخلة وكدلالة جلية على الارتباط المنطقي والموضوعي لمؤتور الشخصية مع المنجز الحضاري الذي يساهم في اتساقيتها وازاحة الاغشية عن فعل تأويلي جديد يرافق المؤولات الانسانوية لشخصيات الخطاب الروائي وذلك بجعل القطـار معادلا منطقيا لحركية الاحداث وتبدلاتها .

وذلك من خلال الاختلافات الجغرافية ، والنزول والصعود الركابي وتناقضات السكون والحركة لسلوك المسافرين .

تلكم فضائية البنية التأويلة لقطارية الزمان والمكان مع الاشارة الى هيمنة منصور عبد السلام على المركب القطاري باقتناص الوصف اليقظ والفطن لمحيط المسافرين ، واختيار « الدكتور منيف » الحذق لمركب الهرم الطبقي الاجتماعي في احدى عربات القطار بمغنطة شخوص الخطاب الطبقية لتقديم الرؤية الاخرى الرؤية التي تخص هذه المرة منصور عبد السلام لوحده منصور رؤيه الواعية ـ ووعي الرؤية . « أما رأس اللفت الذي يحمله فوق كتفيه والذي يغلي مثل مرجل فسوف يقوده يوما الى المشنقة واذا رحمه فسوف يقضيان معا ماتبقى من ايام في تلك الحديقة البعيدة المحاطة بالاسلاك واشجار السرو »(٣١) .

وثنائية الواعية تلك تستدعي أوجها مستجدة لتقديم تحليلوية لمنصور عبد السلام . وبتقديرنا أن « منيف » استطاع ان يمفصل الكثير من

التماثلات الاتصافية بين ما يخص الياس ومنصور وايقظ العديد من الاسباب المكشوفة وغير المكشوفة لتقديم شخصيتين هي في منتهى التماثل والطباق وغاية في الاختلاف والتناقض .

ومما لا شك حوله ان الروائي « منيف » اطلق عنان السائد والقابض والمسيطر لشخصية منصور عبد السلام . حيث جعل لها صفة التمايز العقلانوي ، اي انه وكما تبدى لنا تريث كثيرا في دفعها الى سياق الخطاب لما لهذه الشخصية من اهمية بالغة في تعين معابر الخطاب ضمن حيز لغة الرؤية الروائية للحياة .

منصور لم يكن لغة العقل في مواجهة العقل الاخر وحسب وانما هو استفحال الفاعلية الحسية في مواجهاتها الاجتماعية والبسكولوجية .

حيث ان هواجس النار التي كانت تهيمن على الياس نخلة اخذت اشكالا حسية في منطق السير عند منصور عبد السلام .

/ / اما راس اللفت الذي يحمله فوق كتفيه والذي يغلي مثل مرجل / / (٣٢) « منصور عبد السلام » / / لكن لهيب النار الذي يتصاعد من الفرن كان لهيبا من الشوق يتدفق من صدري دنيا دبني (٣٣) «الياس» وتلك الاختلاطية في البنية المصدرية الاحتراقية الايقادية لدى كل منهما لوح باداتين ادوات منصور الواعية ، وعفوية الادوات الاجتماعية والحركية عند الياس نخلة ويقدم ايضا استنارة جلية للمركب الهروبي عند منصور عبد السلام والاصرار « حتى الموت » على الحياة النظيفة عند اليـاس نخلة وذلك من خلال ابنائية الرحلة عند المسافرين :

: منصور يرحل مسافرا (هاربا)

: الياس يرحل مسافرا (عائدا)

وتلك المعادلة تلمح الى ماهية الخروج والاختلاف الناصع بين خروجين من هذا القبيل وخروج كخروج منصور عبد السلام ، ما هو الا خروج عن

مألوف ـ الخروج عما هو لدى الياس نخلة هذا الاخير يخرج ليعمل ومن ثم ليعود ومنصور يخرج ليعمل ولا يعمل هروبا من البقاء والمواجهة .

طباق دلالات الخطاب :

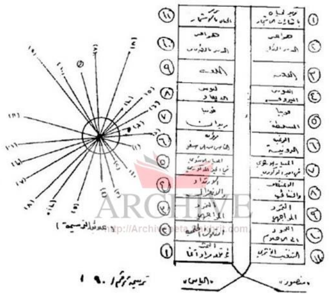
ربما لجملة المتشابكات التي تحيط بنية الطباق الخطابي وأيضا لتلك الهالة السمكية من التأويلات والرموز الانبنائية التي تلف هواجس منصور عبد السلام الذهنية ، يلتقي المحص في تموجات النص الروائي بعقبات كثر ، قد تقف حاجزا أمام الكشف الموضوعي عن ماهية الطباق او التماثل الدلالي .

الا اننا سنلج الى الانبنائية السياقية لنقدم جملة من المعادلات الطباقية وذلك لاثارة اشكالية « الواحد » المتعدد ، او المتعدد الواحد / في بنية الرؤية الروائية والمساهمة في اطر جديدة للكشف عن المكامن الكلية ، للجملة الروائية في خطاب الاشجار واغتيال مرزوق .

ولعله ومن نافل القول ان الاســس الايقادية التي اثارت شخصيتي منصور والياس ساهمت في تبيان المعادلات التدميرية في الحيز السيكولوجي للخطاب عبر الاشارة والالماع الى جملة من الاشكاليات البنيانية .

وبتقديرنا ان تلك الالماعات التي اشادت العمارة التركيبية في الخطاب الروائي قد اخذت اشكالا تريك صعودا الا انها في حقيقة الامر تبحث عن ترتيب جديد لمعالم الخافية في الاشارة الى ما يمشهد الصعود والى ما بمشهد النكوص او بمعنى آخر الى ما يوحي بالخروج والى ما يوحي بالولوج ارتدادا .

ونحن اذ نقدم الانبنائية الطباقية للدلالات نقدم الشكل الذكوري لرحلة خصائية متحركة تحاول اعادة اعتبار اللاخصاء في الحيز الاجتماعي لمفاعيل الحياة الكلية .



والطباق حسب ما نرى هو تلك المنظومة التي تحيل التماثيل من حيث هو ممشهد لجملة الخطاب الروائي وملخص لعوالم الحالة الموصوفة . الى درجة من الظلالية الباطنية والحسية الممتعة في الآن ذاته .

والحديث عن الانبنائية الطباقية في الترسيمة /٩/ يقدم لنا حالة تماثلية ، حالة لها صورة المستنهض لفاعيل « التماهوية » لاستنطاق ضمير الغائب بادوات ضمير المتكلم وبرأينا ان استنهاضا من هذا القبيل كان المضيء الاساسي في تبيان المعادلات التالية :

مزاوجات ترسيمة الطباق الدلالي :

١/ منصور « لم يكن ينقصك سوى وردة تضعها في عروة السترة يامنصور »(٣٤) .

١١/ الياس « يضع غصنا أخضر في عروة سترته الزرقاء »(٣٥) .

٢/ منصور « آه لو امتلكت السلطة لو امتلكها يوما واحدا لدمرت هذا العالم »(٣٦) .

١٠/ الياس « لتحترق الطيبة لياتيها الطوفان ويغرقها كلها »(٣٧) .

٣/ منصور « قالوا عائلة منصور عبد السلام ملعونة وستبقى كذلك حتى تقوم الساعة »(٣٨) .

٩/ الياس « قالوا سيبقى الياس نخلة ملعونا الى الابد »(٣٩) .

٤/ منصور « أنت نيرون احرق ولا تخف »(٤٠) .

٨/ الياس « لقد اصبحت وقادا في حمام كنت انزل الى القبو الذي يشبه الجحيم واظل هناك الساعات الطوال القي الحطب في الموقد »(٤١) .

٥/ منصور « هل تخاف ان تبعث بك تقاريره الى هناك الى حيث ذهب عدد من زملائك وطلبتك ، الى السجون البعيدة والزنزانات »(٤٢) .

٧/ الياس « والآن ماذا سيفعل زيدان اذا رآني ؟ هل سيتركني دون أن يمثل بي »(٤٣) .

٦/ منصور « مرة اخرى ماذا اعمل هل اقول حراث ، بائع ملابس قديمة ماذا لو قلت ماسح احذية »(٤٤) .

٦/ الياس « اشتري باولدي صندوقا لمسح الاحذية وتعال الى هنا في صباح اليوم التالي كنت اول القادمين الى المقهى كان على كتفي صندوق لامع »(٤٥) .

٧/ منصور « لا يستطيع الرجل ان يفكر باتزان اذا لم تكن المرأة قريبة منه »(٤٦) .

٥/ الياس « كيف يمكن للرجل ان يحيا بدون المرأة ... المهم ان توجد »(٤٧) .

٨/ منصور « اريد ان اصلب نفسي على نخلة ، اريد ان اعتكف في مغارة بأعلى جبل لا اريد شيئا »(٤٨) .

٤/ الياس « نعم ذهبت الى الجبل واصبحت اعيش هناك ، كنت اعيش وحيدا »(٤٩) .

٩/ منصور « ذات يوم كنت احمل السلة بيد واناء الحليب باليد الاخرى ولا اعرف كيف اصطدم الاناء بالجدار وانكسر ... وعندما سألني معلمي كيف كسرته قلت له .... انكسر ولم اقل كلمة واحدة ، نظر الي بحقد .... وتقدم نحوي وصفعني ، سكت ولكن بكيت بصوت عال نظر الي وابتسامة احتقار تملأ وجهه ، وقال كف عن المواء واعطني ماء بالأجدب ولا اعرف اي شيطان قفز الى فمي تلك اللحظة ، قلت له قم واشرب بنفسك .

لم يصدق اذنيه انفتحت عيناه على وسعهما من الدهشة قام ليضربني ولكنني انزلقت مثل سمكة وخرجت وانا اصرخ بصوت عال انت كلب انت كلب وحمار »(٥٠) .

٣/ الياس « لقد غضب ابو دياب مثل ثور ذلك اليوم وهو يراني اقف بهدوء واطلب منه ان يحاسبني .

هجم علي امسك بكتفي واخذ يهزني ولكن ظللت هادئا لا اجيب ولا اتحرك ولما بدأ يشتم قلت له ولا اعرف من اين أتتني الفكرة انت حيوان مفترس تماما كالضبع .

تطلع الي مصعوقا ولما تأكد من ان الياس يقف امامه وانه قال هـذه الكلمات ، صرخ ، اخرس ياكلب ، نظرت اليه طويلا وقلت :

اذا تكلمت كلمة اخرى كسرت رأسك ، دهش وكأنه لا يصدق ، تجمع الناس حولنا نظروا الينا وبهدوء لم اعرفه في نفسي قلت له بصوت عال .

ادفع لي يااْبا ذياب اجري ، باخسارة الاحسان في غير مكانه ، كلب تعطيه عظمة ثم يعضك ، صرخت في وجهه شتمته قلت له انت الكلب يااْبا دياب .

الكلب من لا يحترم الناس الكلب يااْبا ذياب من يعتدي على الناس »(٥١)

١/. منصور « ولكن هل بقي غير الحلم ، ماذا أستطيع ان أفعل »(٥٢)

٢/ الياس « لم أعد أملك الا الحلم »(٥٣) .

١١١/ منصور « يجب أن نتحول الى علماء آثار ان نقرأ الحجر ولا شيء غير الحجر لان الحجارة لا تنفص حياة احد وبعد أن نحل الرموز المسمارية ونقرا الواح الطين يمكن ان نكتب شيئا عن التاريخ القديم ...

سوف امسك بالفاس واضرب الارض ، سوف اعفر وجهي ويدي بالتراب سالبس بدلة قديمة واظل اعمل منذ ساعات الفجر الاولى حتى الغروب « ٧٣ » .

١/ الياس « وذات يوم وجدت نفسي بالعصا القصيرة الحادة انقب وابحث في التراب الذي يحيط قدم مراد آغا ، وفجاة وجدت قطعة من الحديد ظننتها اول الامر ذهبا ولكن بعد ان وضعت عليها ملحا وفركتها بقوة ظهرت حمراء بلون النحاس وعليها رسوم واشياء لم أفهمها ورغم ذلك كنت اقضي ساعات طويلة أنظر الى القلعة وابحث في ترابها .

صحيح انني لم اجد شيئا غير تلك القطع ولكني بدات احب الاحجار والظلال التي تلقيها القلعة على مساحات واسعة وفي هذه الظلال كنت انام طويلا ايام الصيف »(٥٤) .

ونحن نرى بان اللجوء الى اعتبار شخصية منصور عبد السلام هي تكرار جمالي / فني لشخصية الياس نخلة ليس دقيقا الى حد ما ، وانما نستطيع القول أن هذا التقاطع بين رغائب الياس نخلة ومنصور عبدالسلام تقاطع يمكننا أن نسميه « تماهيا » الى درجة قد نطلق عليها ان جاز القول طباقا خافويا .

وبتقديرنا ان « الدكتور منيف » استطاع ان يحقق معادلة حـفرة للغاية من خلال مشاهد التماهي ورغبة التقمص الخصائصي بين بسكولوجيا السلوك المفاعيلي عند الياس والمفاعيلي عند منصور .

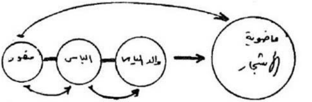
حيث لم يكن منصور متماهيا في المركب السياقي لالياس نخلة وحسب وانما كان ايضا قماصا لكثير من مغامراته .

والاعتبارية التي كان يحتلها منصور عبد السلام اعتبارية من الدرجة الثانية في سلم المواجهة الاجتماعية والسياسية التي تشكل مفاهيم الحياة الانسانية عند الياس نخلة .

على حين نجد ان المواجهة والتمرد في مشاهد الياس نخلـة نحت منحنا يرسم الافق الانسـاني ليشير الى عمقه وموتوريته .

لذا جاءت تماهوية منصور في الخضم الوقائعي الاجتماعي والسلوكي لخصائص الياس نخلة منطقية وموضوعية الى حد بعيد ، حيث لم نشهد تماهيا وحسب وانما محاولة للانطباق والخروج بمعادلة جديدة (حاول ان تصبح الياس نخلة جديد)(٥٥) . وتلك المحاولة الدائمة في افتراض اللجوء الى الياس نخلة والدئب خلف تقمصه يكشف لنا عـن معادلـة (حمى الارتباط) والمتمحور في الركض والالتجاء والاستظلال في افياء وجوانية سلوكية الياس نخلة الى درجة التدين بحياته .

والتماهوية لم تكن مصاب منصور عبد السلام لوحده وانما كانت ايضا مهيمنة على سلوكية الياس السياقية داخل الخطاب .



ترسيمة رقم / ١١ /

وافق التماهي بالاشجار اصبح ملحوظا عند منصور عبد السلام على حين لم يكن موجودا من ذي قبل ، وانما التماهي بسياق الياس جعل من منصور متماهيا بالاشجار الى درجة التدين بها .

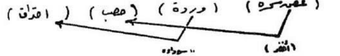
وهذه الافقية في التماهي وتلك الجسرية في تحقيق التدين بالاعتقاد كحالة انسانية ناضجة كانت احدى اهم اسس البنية العميقة في سياقات منصور الخطابية .

والترسيمة رقم /١٠/ تقدم كما نرى انبنائية الصورة المرتدة الى الاشجار وكأنها ذلك المنظور الاسطوري لعلاقة الذكورة الميثولوجية والتي تمتلك قدرة السيطرة على المنفعلية الانثوية ترمزا بالاشجار .

وبافتراضنا التماهوي للشكل العلائقي بين شخصيتي منصور والياس، نزيح الظلمة عن المركبات الخصائصية لكل منهما بالتحليل التماوهي .

. التماوج (/١١/)

التماوج الآنف احد اهم التماوجات التي انتقشت في مبحثنا هذا وبرأينا انها تقدم الانطباع السكولوجي لكليهما ، فالانتماء الترميزي يأخذ الشكل النباتي للشعار او الرمز .



ترسيمة رقم /١٢/

لذا نجد هناك شيئا ما يقال على لسان الياس بأريحية وهناك شيئا ما يرتد (منكوص) الى جوانية منصور مونولوجيا .

وتكاد تكون هذه الاسترمازات هي اشراقات النفس واخفاقاتها وهي التعبير الاجتماعي عن الرحلة الحياتية والمشهد المنظور للزمن المثقل بالاخفاق والاحجام والانتصار والسعادة في بعض الاحايين .

وايضا ذلك المعيار النتائجي لحصاد الحياة بأكملها . لذا فنحن نجد بأن المعيارية الرمزية والشعارائية « للوردة السوداء » هي معادلة جوانية تعبر بالشكل الخارجي المثقل بالكلمة عن السوداوية الداخلية ، وهذا هو اهم الدوافع التي تقذف منصور للتماهي بالمركب التعويضي (عن نقص الحاصل) بتقمص الياس ومماهاته واستدعائه في اللحظات الحرجة والصعبة (آه لو ان الياس موجود الآن)(٥٦) وازمان المواجهة الصراعية .

وما من شك بأن « الدكتور منيف » تجاوز الكثير من المراحل الصعبة والمغامرة في تقديمه سياقا تماهويا استبعد التماثل واستقرب الطباق (دلاليا) .

اي انه اوجد منصور عبد السلام متماهيا في حياة الياس نخلة وغيب الياس بهيمنة منصور عبد السلام واسترمازه في انساق سياق خطاب الاشجار .

هي هيمنة للتماهي ، وتماهي للاضاءة ، واضاءة للاندراج في كواليس المشهد الاجتماعي والسياسي والاقتصادي .

وبتقديرنا ان المركب التعويضي في معادلة التماهي عند منصور عبد السلام اوجد تجنس الاشجار كمعادل موضوعي لاعادة المنظور السلوكي للمسار الفقداني والتعويضي وذلك من خلال الرحلة المرئية للغة التداعوية على لسان منصور نفسه .

« منصور عبد السلام يسافر الآن بالقطار ويركب عربة من الدرجة الثانية ، يجلس باتجاه سير القطار ، أمامه ثلاثة كتب ملحمة جلجامش ــ الجيل الخائب ، التنقيب عن الماضي(٥٧) » .

ونحن عبر رؤيتنا لهذا المثلث الاحتراقي نجد ان من الموضوعي ان لا يكون الاسترماز الخصبي لمنصور عبد السلام غصن شجرة كما هو الحال عند الياس وانما جاء تعبيرا احترقويا لنتائجيه الاحتكاك الاجتماعي والسياسي في الرحلة المنصورية .

لذا كان التعويض مطلوبا كرد فعل انعكاس على الاحتراق الذكوري في المثلث المفعول . على حين تأتي التماوجات الاخرى في الطباق الدلالي اشارات تتبع دلالاتها في علائقها بعضها ببعض لتقدم المشهد المنصوري المتماهي في ركام الياس نخلة الاحتكاكي ورحلته المليئة بالخصوبة عبر تيارات الحلم واضفافه ومناحيه ووجهاته الارادية ومقدرته على الاستمرار والتجدد رغم كل الكبوات .

جلجامشية ، منصور عبد السلام :

كما تبدا لنا بان ابلاج الدكتور عبد الرحمن منيف لملك « أوروك » سيد قولاب جلجامش لم يغب عن الهيكل الرمزي لبنية الخطاب الروائي للاشجار باعتقادنا ان منيف استند استنادا واضحا على بث المركب التراجيدي لشخصية منصور عبد السلام بالاضفاءات الجلجامشية ، عليه وحقنه المستمر بلغة الواح الملحمة وذلك بمشهدة الحزن الشديد على فقدان مرزوق . على حين نرى اسهاما اخر لطلاء الياس نخلة بالصبغة الانكيدوية وكانها المحاولة الشديدة الدقة والحذر لجعل القداس الملحمي ياخذ ابعاده الانسانية في مركب الشخصيتين ، الياس ، منصور .

الا ان افتراضنا لا يعتمد على استخلاص الصور الكبرى لمركب العملين وحسب وانما ستداخلنا هذه المسالة في موصوف الشخصية الغائبة (الياس او مرزوق) وتحويله الحزن الى هاجس يستقر في الاعصاب لتنحو منحا سوداويا ينتهي الى المازوش عند منصور .

« .. لما جاء دوري قلت لهم : لا تتعبوا انفسكم سوف اجلس وحدي ، جلست ، احترقت البيتاي ، شعرت أن نارا تدخل الى جوفي ولكني » سكت قلت لهم وهم يلقون علي الماء ، نحن في الشرق لا نحتمل فقط وانما نهوى أن نعذب انفسنا(٥٨) .

والهيكلية الانبنائية في صياغة ارجاء تواتر الحزن واتصافية المواقف التابعة للتغييب عبر اغتيال الياس المبهم او مرزوق الواضح « مرزوق ليس

واحدا مرزوق كل الناس ــ مرزوق شجرة ، مرزوق ينبوع مرزوق هو الياس نخلة الذي لا يموت »(٥٩) تعين اندراج الصور الجلجامشية بلعبة استبدال الاسماء .

« كل من الخبز يالنكيدو فانه مادة الحياة ، واشرب من الشراب القوي فهذه عادة اهل البلاد »(٦٠) .

« كل من الخبز واشرب من الشراب القوي يامرزوق »(٦١) .

وقد تتكرر الصور الاستبدالية هذه ويحيط هذا التوازن المدروس في المركبة الجلجامشية الى درجة تنبثق الكثير من الصور المتناظرة مع سياقية الهاجس الحزني في الانعزالية البسكولوجية لمنصور عبد السلام التباين مع المباغي الكبرى لمشاهد الملحمة .

وبراينا ان الاستبدالية ماهي الا النظير والاشتقاق التعويضي البحث ان صح القول . وتبادلية الاسماء وطغيان الصور الملحمية على شعائر الاغتيال هي محاولة اخرى استيقظ منصور على حياكتها خافويا وهذا ما دفعه الى القول .

« اريد ان اكتب عن مرزوق نعم عن مرزوق ، لو عرفتموه لوقفتم باجلال صامتين »(١٢) .

وذلك تناظرا استقائيا على جماليات زمن كتابة الملحمة .

« كان حكيما راى الخبايا وعرف الاسرار واخبرنا بقصة عن ايام الطوفان ذهب في رحلة طويلة ، تعب فيها وانهكه العمل ولما رجع حفر القصة كلها على الصخر »(٦٢) ومما لاشك فيه ان وضوح استمثال عبد الرحمن منيف لرقوم الملحمة يتبدا جليا كلما تم الايغال في شخصية منصور عبد السلام هذا .

وذلك يعود الى اعتقادنا بان ركائزية الاغتيال « كحالة تموينية » وتطقس الحزن الذي تلاه استند استنادا مضاءا على الملحمة واولج الكثير من المشاهدات على مركب منصور عبد السلام البسكولوجي والفزيولوجي في بعض الاحايين لنلحظ :

« هو الذي قال عن نفسه انه حمار »(٦٤) .

« اي انكيدو انه الحمار الوحشي والغزال »(٦٥) السالدروز .

« انا اعوي في الظلمة اعوي مثل كلب جريح »(٦٦) .

« وانا بعدك ساجعل جسمي يملأ بالفروج والبس جلد الكلب واجوب البرية »(٦٧) .

« قال جلجامش لصديقه انكيدو ، مثل الغزالة انت »(٦٨) .

« آه لو التقي بغزال ، اريد ان التقي بغزال واقبض عليه ومع الايام سنصبح اصدقاء »(٦٩) .

« افتح الآن ثقبا في الارض حتى تخرج روح انكيدو من العالم السفلي(٧٠) الاكدية .

« حفرت باظافري في التراب قبرا صغيرا ووضعت هناك غصنا اخضر قلت انه جثة مرزوق »(٧١) .

اريد استقراء لهذه الصور الاستمثالية يبرهن على الاستنادية التي افادت في توليف مركبية منصور عبد السلام البسكولوجية وفي دفعه الى المقام الارتقائي من خلال بحثه عن الاشجار .

اريد الآن اجازة لاذهب الى المدينة واشتري نخلة » (٧٢)

على حين نجد ان هذا البحث المرتكز على ردود الفعل التغييبية ، يتوضح في الملحمة الجلجامشية عبر رحلة جلجامش في بحثه عن نبتة الحياة او الخلود او الخصوبة الدائمة ودافع جلجامش « الفوبيوي » بعد اغتيال انكيدو من قبل الالهة بانتشال حركة الحياة من داخله ، وهذا ما ينسجم مع فعل السلطة او المقتال الحقيقي لمرزوق او اليـاس حيث انكيدو عوقب من قبل الآلهة لقتله ومحاربته للشرور (الثور السماوي) على حين نجد ان الياس نخله اغتيل او قتل بأدوات السلطة لانه حارب الموت باخصاب الحياة (الاشجار) .

ونحن اذ نقدم هنا اضاءات الافادة لا نقدم سلوكا سلبيا في مشهدية التماثل او صورة اختطاف الملحمة من خلال الاشجار واغتيال مرزوق.

الا اننا لا نغيب هيكلية البناء الجلجامشي عن الاشجار واغتيال مرزوق وضو حاوبروزا الى ابعد الحدود وذلك عبر اجرائيه منصور عبد السلام .

والاشجار واغتيال مرزوق عمل ابداعي من الطراز الاول لا جدال في ذلك . الا اننا ومن خلال تلك المسبربة التي حاولنا ان نتكشف من خلالها لا أكثر من فلوزه ونضيء تلك العوالم التوليدية عبر رحلة سياقات البنية النصية للخطاب . استطعنا ان نستوضح تلك العلائق العوالمية التي تضلل اغلب اعمال عبد الرحمن منيف الروائية وتمنحها السمة الحركية والموتورية بخلخلة السكون التوصيفي باندراج جماليات المكان والزمان في لعبة الانجذاب التخيلي للنص .

وبتقديرنا ان هذه الاختيارية تعود الى ملكة الخطاب عند عبد الرحمن منيف ومقدرته البارعة في القبض على خيوط اللعبة الفنية ومؤولية المضمون السوسولوجي لادواته الكتابية عبر الخطاب الروائي .

الرقة شتاء ـ ١٩٨٦

هوامش

١ ـ لاكـــان

٢ـ باختين

٣ ـ لغز عشتار ـ فراس السواح اوفوم مصورة .

٤ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ط/ ثالثة ١٩٧٩ ص / ٤٩

٥ ـ بييرداكو ـ تفسير الاحلام وزارة الثقافة

٦ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٤٨

٧ ـ نفس المصدر ص / ٤٩

٨ ـ نفس المصدر ص / ٤٨

٩ ـ نفس المصدر ص / ٤٨

١٠ ـ نفس المصدر ص / ٥٠

١١ ـ نفس المصدر ص / ٥٣،

١٢ ـ نفس المصدر ص / ١١٢

١٣ ـ نفس المصدر ص / ٧٩

١٤ ـ نفس المصدر ص / ٥٠

١٥ ـ نفس المصدر ص / ٥١

١٦ ـ نفس المصدر ص / ٤٧

١٧ ـ نفس المصدر ص / ٦٥

١٨ ـ نفس المصدر ص / ٦٠

١٩ ـ نفس المصدر ص / ٥٩

٢٠ ـ نفس المصدر ص / ٧٧

٢١ ـ نفس المصدر ص / ١٨ .

٢٢ ـ نفس المصدر ص / ١٣٨ .

٢٣ ـ نفس المصدر ص / ١٣٦

٢٤ ـ نفس المصدر ص / ١١١

٢٥ ـ نفس المصدر ص / ٧٧

٢٦ ـ نفس المصدر ص / ١٢١

٢٧ ـ نفس المصدر ص / ١٢٢

٢٨ ـ نفس المصدر ص / ١٢١

٢٩ ـ نفس المصدر ص / ٣١

٣٠ ـ نفس المصدر ص / ١٢٠

٣١ ـ نفس المصدر ص / ١٥٨

٣٢ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٥٨

٣٣ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٣٦

٣٤ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٢١

٣٥ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٦

٣٦ ـ الاشجار واغتيال مرزوق

٣٧ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١١١

٣٨ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٩٩

٣٩ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٥٦

٤٠ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص /١٩٧

٤١ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٥٩

٤٢ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٦٥

٤٣ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٥٤

٤٤ ـ الاشجارالاشجار واغتيال مرزوق ص ١٦٧

٤٥ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٨٩

٤٦ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٨٩

٤٧ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٦٨

٤٨ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٩٦

٤٩ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٥١

٥٠ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٨١

٥١ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٦٣

٥٢ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١٩٦

٥٣ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ١١٣.

٥٤ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٥٣

٥٥ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٨٧

٥٦ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٨٧

٥٧ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٣٩

٥٨ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٩٧.

٥٩ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٠٢.

٦٠ ـ ملحمة جلجامش ترجمة وتقديم ـ ساندروز عن الانكليزية . دار المعارف . نبيل نوفل ص ٥٦ .

٦١ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٣٠٢

٦٢ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٣١٣

٦٣ ـ ملحمة جلجامش ساندروز ص / ٥١

٦٤ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٠٣

٦٥ ـ ساندروز جلجامش ص /٧٦

٦٦ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٠٧

٦٧ ـ ملحمة جلجامش الترجمة الاكدية / سامي سعيد ص / ٢٦٦

٦٨ ـ نفس المصدر ص / ٣٥٥

٦٩ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٣١٢

٧٠ ـ جلجامش الترجمة الاكدية / سامي سعيد ص /٥٥٤ .

٧١ ـ الاشجار واغتيال مرزوق ص / ٢٠١

٧٢ ـ نفس المصدر ص / ٣١٤ .

٧٣ ـ نفس المصدر ص / ٢٥٨ .

★ ★ ★

أدب

شعر

الميلاد — الحبيب الهمامي

أوراق عراقية — عادل العامل

قصة

اسيان — نيروز مالك

شعر

الميــــــــلاد

الحبيب الهمامي

— ١ —

يخرُجُ الطفلُ مِنْ رَحِمِ الريحِ

— كم أشبهُ البرق
حينَ خرَجْتُ إلى الأرْض
خلفي الذي لا يَجيءْ
كأني أضيءُ الذي لا يُضيءْ
كأنني صراط يُؤدي إلى الخلقِ
قبْلي المساءاتُ رَمْلٌ وَريحْ
وقبْلي الصباحَات ليْلٌ جَريحْ

. . . يَخْرُجُ الطفلُ
مَا أجمَل الأرض حين تُصلّي لَهُ
ما أرَق المياه تزَغردُ أعضاءَهُ
ما ألذ الطيور تحيط بِصرختهِ
يَتُهْا الشمس أنتِ حصير الفتى
من يكونُ ؟

ــ أسمّي دَمي بلَحَ البرق
ووجهي مرايا المياه
خطايَ تَخيط الدروب
لمنْ يولَدُ الطفلُ أيتهــا الريحُ ؟

ــ جئتُ لأخلق مني هذه الأرْض
عدْلا
يَسيرُ على أرجُل الرعْدِ
جئتُ
لأكتُبَ ما لا أراهُ
لأقرأ ما يتقرّى الجنون
ولا يتعرّى لعلم السُّدَى

(السّرُ الأوّل) : (جئتُ كيْ لا أمُوت)

– ٢ –

أيُّها الطفلُ
ماذا تُسمّى الطفُولَةَ
مَهْدَ الجنون ؟
رحيل البياض الفصيحِ إليك ؟
دخول الطيور عليك ؟
على مَسْمَعٍ مِنْ فضاءٍ
يُسمّيك ضوءاً
يُسَمّي مرايا الفصولْ
أيّها الطفلُ ما اسمُ الطفولَة ؟

– سَمّيْتُهَا فرحاً أسْوَداً
وبقايا بياضٍ قتيلْ

أيّها الطفلُ
هل كنْتَ تلعَبُ بالأرض ؟
هل كنتَ تحْفَظُ فلْسفَةَ المَوْج
حين تَهدّم ما كنْتَ تبنيه بالرمْلِ
في حضرةِ الصّيفِ
هل كنْتَ تقرأ في طفلةٍ ما يقولُ الجنون

وهل كنتَ تعرفُ ما يتناسَلَ من غيبها
ليُخيط الفضاء

ـ أنا لم أكنْ يقظاً
كنتُ أسألُ أسئلةً يتيسَتْ
من جوابِ الفصول
وكنتُ بعيداً عن الأرضِ
أرضعُ لديْ الذهول
فلا أعرفُ الشيْء كيْف يُقوّض اشياءَهُ
لا أرَى السَّرَّ
كيف يُجانِسُ اسرَارهُ
لا أشمّ الرُؤى قبل رُؤيتها
كنتُ اضحكُ من فرح الفقراء
وأرفعُ رأسي إلى أفق الحلم
كيْ أتناسَى ثقوبي
(السّرُ الثاني) : (أظنّ الطفولة أسئلة
والجوابُ خواء) .

ـ ٣ ـ

يكبُرُ الطفلُ
يَصعدُ فيه السُّؤال
يسيرُ إلى إبْرَةِ الحلُمِ

حتى يخيط الدروبَ التي يئست
مِنْ ظلال العصافير

اقْرَأْ

ـ ما أنا بِغيَابٍ لأقْرَأَ ما قالَهُ السِّرُ .

اقْرَأْ

ـ أأقرأُ ؟ إنّي أرى مايَظُنّ النخيل
وأسمع سِرَّ نَوَايَا الهواءِ القتيلْ

يكْبُرُ الطفلُ
يَلعبُ بالبَحْرِ صَيْفاً
ويشكو ثُقُوبَ صَبَاحاته للخريف
ويبكي على ظلّه في الشتاءْ

ـ وأسأل اينَ الرّبيعْ ؟
لعلّي أعُري دمي لفرَاشاته
وأغنّي

(السرُّ الثالثُ) : (قرأتُ العصور التي لا تجيءْ
لذلكَ يَتْبَعُني اليَأسُ)

... يحفِرُ فِي ذرّةِ الرّمل بيْتاً

وصاحبنا بَلَغَ المَاءَ
يَفتَحُ شرفتهُ
فيرى أفقاً أخضَر يتعرّى
ومن عُريه تخرُجُ امْرَأةٌ
وصفُهَا لا يؤدي إلى وصفِهَا
ولذلك يدْخلُ في رحم النّوم
يقرأ أحوال مربَعِه فِي محَاولة الحلْم
ما أغربَ العشق فِي مَهْده
يحمِلُ العاشق الحلْمَ فِي كفِّه
ويَسيرُ إلى دَرْبه يتحسَّسُ ظلَّ الحبيبَة

– كَمْ تُشْبِهُ ألسْتُ أدري
وكمْ تُشبِهُ ألسْتُ أفْهَمُ
كم تُشْبهُ ألستَ ادركَ

(السيرُ الرابع) : (إذا حَضَر الحب
ينتحِرُ المَوْتُ)

– ٥ –

...يبدأ البحرُ من نبْرَتِي
ينتهِي من رؤايْ
وإنّي على مَهَلٍ أترشفُ أنثَايَ

في كلّ فصْلٍ
يُعاودُهَا الحُسْنُ
أنْسَي دَمِي في زخارفها
يَا لَهَا مِن بلاد
أسيرُ
أطيرُ
وحريّتي رَايتي
أنتمِي لقبائل لا تتراءَى لكُمْ
أتصوّرُ دَرْبي فأرسمُه وأسير
أرَى أفقي في سُؤال
فأفتحُه وأطير

(السرُّ الخامسُ) : (رأيتَ النبُوءةَ تحبُو على كَبِدِي)

— ٦ —

أخبيء مَوْتيَ في موجةٍ ستموتُ
أقول الزمان خليطُ فواحش
والكلماتُ رحيق الهباء
ولا شيء يَبْقَى سوى الرّيحِ

أنهضُ
أنفُض وجْهي والْبَسُ أقنعتي
أتخلّى عن القلْبِ
ادْعَو خطايَ رياح الشمال
وصوتي دَمِ الرعدِ
أغتصِبُ الكون
مَن يراني
وحين يفتّح توبتهُ
أختفي في التحاري

(السرُّ السادس) : (الجنونُ طريقي إلى المعجزاتِ)

تونس / ١٩٨٥

★ ★ ★

أوراق عراقيّة

عادل العامل

١ ــ حكاية قديمة

أقرَعُ البابَ
ــ مَنْ ذا هُناكَ ؟
ــ أنا !
(يَعْرِفُ الكُلُّ أنّي أنا !)
يُفتَحُ البابُ
تَنْسَلُّ رائحةُ الذكرياتِ
الطّريةَ . .
أمّي . .
أو امرَأتي . .
وَلَدي .
(أو الكُلُّ إمّا تَأخرْتُ . .
يَوْماً .)
فأنسى
سوى ذلكَ الظِّلِّ . .
في غَيْبَةِ السِّنْديانْ .

٢ ـ غابة الشيطان

تَعْصِفُ الرِّيحُ . .
في الغَابةِ . .
الآنَ . .
بَاحِثةً عَنْ . .
عَصَافيرَ تَاهَتْ
وَرْدَةٍ ذَبُلَتْ
حُلُمٍ شَاخَ . .
أوْ هَمْسَةٍ .
يَبْحَثُ الذِّئْبُ . .
مُسْتَوْحِشاً . .
عَنْ دَمٍ . .
يُطْفِئُ أحْزَانَهُ
أوْ غَدٍ . .
رُبَّما جَاءَ . .
بالمُشْتَهَى . .
تَخْتَفِي الشَّمْسُ . .
والطَّيْرُ . .
والأُقْحُوانْ !

٣ ـ دمشقية :

. . وللسَّنَةِ الثانيهْ
تجيءُ ظَبْيَةْ
إلى بيتِ جاري
بِنَفَسِ الرُّؤى . .
وشميمِ العَرار
فتَمْلؤهُ خُضْرةً . .
وتتركُهُ بعدَ يومَيْنْ
أوْ أكثرَ . .
رَسْماً لِمُسْتَوْقفٍ صُحْبَهُ .
ناشِقاً . .
نفحاتِ المكانْ .

٤ ـ كلمات دائمة الخضرة

أسألُ العُشبَ والمزنْ
أينَ لا ينبتُ الحزنْ
فلقدْ طالَ بي السُّرى
ولقدْ ضاقَ بيْ الزّمنْ
أينَ لا ينبتُ الحزنْ
فلقدِ امتدَّ واستكنْ
وغدتْ خِلّتيْ المُنى
وغدا عِلّتيْ الشّجنْ
وسرتْ في مفاصلي
غُربةُ الرُّوحِ والبدنْ
إنّما موطنُ الفتى
أهلُهُ حيثما اطمأنْ
وهلِ الحُرُّ آلفٌ
غيرَ حُرّيّةِ الوطنْ !

٥ ــ استقامة

أينَ يَمْضي . .
الزَّمَانْ ؟

طَالمَا أنها نَفْسُهَا . .

الأرضُ . .

والشرّْ . .

والقَدَرُ المُسْتَبِدُّ . .

على حالِهِ

والورى نَفْسُهُ

والمدى نَفْسُهُ

والدُّجى نَفْسُهُ

والضُّحى نَفْسُهُ

والأسى نَفْسُهُ

نَفْسُهُ

نَفْسُهُ

نَفْسُهُ . . .

أينَ يَمْضِي إذاً . .

ويَضِيعُ . .

الزَّمَانْ ؟ !

★ ★ ★

قصة

اســـيان

نـــيروز مـــالك

لقد ابتعدوا الى حد ما ، ولكنهم لن يلبثوا أن يعودوا ثانية الى الى ميدان الزيزفون ، وتحت بوابة الشمس سيرفعون رؤوسهم الى النافذة العالية ، ويصخبون، يجنون وهم يتماسكون بالايدي ويتباطحون ثم ينبري الفائز من بينهم منفوش الريش كالديك يتبختر كأنه يقول للتي تطل من النافذة « انظري أي رجل انا ! »

اما انا ففي الثامنة من عمري دهمتني سيارة فسحقت لي عظام ساقي اليمنى فبترها لي الطبيب في المشفى ، هذا الامر كان منذ ست سنوات ، أما الآن فانا افتح باب الحوش على مصراعيه لأعاين حدود الشمس الغاربة ، وامد نظري في ارض زقاق النارنج ، ومنها ادير نظري في بوابة الشمس ، ثم التفت الى دراجتي التي تشبه العروس !! مزينة بالشرائط والاعلام . اما مقودها فمعكوف الى الاسفل مثل دراجات

السباق التي اراها في التلفزيون فاطمئن ، ثم ارفع نظري الى النافذة حتما ستكون هناك ، وهذا ما عرفت عنها لا تغادر اطارها الا بعد مغيب الشمس ، وحلول الظلال على ازقاق النارنج ...

... ها هم يعودون ، لن تمر دقائق حتى يكون الجميع في بوابة الشمس .. لن تمر لحظات حتى ينظمون العابا شيطانية من المصارعة والملاكمة والعاب بهلوانية وكل واحد منهم لا يكف عن النظر الى النافذة العالية ، يراقب وجه عائشة المطل عليهم ، كأنه بذلك يسألها ، ان كانت قد استحسنت عمله ام لا ؟ وعندما تضحك لهم كانوا يجنون ، فيهجمون على بعض كالحيوانات الكاسرة وكل واحد منهم يريد ذبح الثاني ليفوز ببسمة من اميرة النافذة !!

اما انا ، نظرا لفقدان ساقي اليمنى فلم اكن استطيع مجاراتهم في العابهم المجنونة . كنت ابتعد عنهم ، اسند ظهري الى الحائط واراقب العابهم الهمجية .. وفي احدى المرات جعلوا مني حكما لهم ، وهنا بدأت مشكلتي الكبرى معهم ؟

كان ذلك عندما ثبت عمر ظهر جمعة على الارض ، رفع عمر بصره ، لانه انتصر الى النافذة ليرى اي استحسان تركه انتصاره ذاك على وجه عائشة ... وفي هذه اللحظة ، وكان ، والحق يقال ، جمعة لـم يستسلم بعد ليدي عمر القويتين ، ومن ان جمعة نتر نفسه بقوة ليسقط عمر عن صدره ، وبحركة بهلوانية قفز جمعة الى الاعلى وامسك بخاصرة عمر وشده بحركة عنيفة فأوقع عمرا . ثم قام بتثبيته الى الارض .

احتج عمر على انه هو الذي ثبت ظهر جمعة اول الامر . فرد جمعة عليه بأنه لم يستسلم العمر .. وهكذا ...

طبعا ، فوجئت عندما طرحوا الامر بين يدي ، لانني كنت الشاهد الوحيد على صراعهما منذ اللحظة الاولى فما كان مني الا ان اقلت الحق ... وهكذا .. كما ترون اصبحت حكما . كنت اعرف ان هذه المهنة ستجلب لي المتاعب ، ولكن لم يكن لي مهرب ، فانا بسباق بواحدة لا استطيع ان اقوم بما يقومون به ، ثم ليس لدي موهبة ايديها لهم لاحوز على اعجابهم ...

وصلت طلائعهم الى بوابة الشمس ، وكانت ظلال شجرة الزنزلخت قد استطالت وخيمت على زقاق النارنج بالكامل ...

اما انا فرفعت عيني ونظرت الى اطار النافذة ...

يا الهي كم هي جميلة !!! ثم رحت اتأملها كما كنت افعل في ايامي الماضية وعندما كنت اسند ظهري الى جدار احد البيوت . واذهب في نظري الى اوجه عائشة المطل علينا من اطار النافذة العالية .

كنت احس بمشاعر غامضة في نفسي ، احس بحزن وفرح وخيبة وحقد ، واحيانا اشعر بالغضب فانظر الى السماء الزرقاء ، واقول : اي ذنب ارتكبته وانا في الثامنة من عمري حتى اعاقب على هذه الطريقـــة ؟

ثم اذهب في البكاء وحـــدي ...

أما مشاكلي الكبرى فبدأت عندما أخذ تحكيمي لا يرضي الصبيان الاشقياء . وكان ذلك عندما اعلنت عن وصول احمد قبل مصطفى . وكانا في سباق ...

وقف مصطفى ، ونظر الى وجهي طويلا ، ما لبث ان قال لي شامتا :

ـــ انه يا جربان ، ابو اجر مقطوعة

كانت هذه اول شتيمة اسمعها تتعرض العاهتي ، لقد شتمت سابقا ، بأبي وامي ، ولكن احدا لم يشر الى ساقي المبتورة . فانسحبت من بين جموعهم ... وانا احس بسكين تحز عنقي فانتفضت لابكي وحدي .. انتفضت لاهددهم بانتقام كبير وعظيم ضدهم ... انتفضت ، ولكنني عجزت عن القيام بعمل يجلب لي لذة الانتقام وحلاوته ..

ما يزال البعض لم يصل ، انهم يأتون برفقة صخبهم وضجيجهم ونظراتهم الوقحة التي يرمون عائشة بها ...

اما انا فعاينت دراجتي المزينة مرة اخرى .. انها قوية ، ستلفت نظر الاشقياء ، لا بل ستبهرهم ستعميهم . أما الامر الاكبر الذي سيثيرهم هو امتطائها وقيادتي لها برجلي الوحيدة ... وعندما وصل الجميع الى بوابة الشمس ، وانتشروا في الزقاق وهم يصرخون كأنهم يطلبون من عائشة ان تطل عليهم من النافذة العالية ! لمست دراجتي بحنان ورفق ، انني حتى الآن ، افكر ، كيف نبتت الفكرة في ذهني ؟ امر بها تحت بوابة الشمس ، اتوجه بعد ذلك الى ميدان الزيزفون ، وادور بها دورة كاملة حول حارة الجب ، ثم اعود عبر بوابة القصب ، واحاذي حارة ابي فراس ؟ مستحيل : انه .. اهملت الامر في نفسي

اول مرة ، ولكني رغم ذلك كنت متحرقا الى فعل شيء ٠ ان اقـوم بعمل يعجز عنه افضل واحد منهم ٠٠ عدت ثانية الى فكرتي التي كانت قد نبتت في ذهني منذ أيام وترسخت ٠٠٠ ثم بدأت بالعمل على تنفيذها قبل ثلاثة اشهر ٠٠٠

كان قدوم الخريف ما يزال باكرا ، واوراق الاشجار لم تتساقط بعد رغم البدء في اصفرارها ٠٠٠ اي مازال أمامي وقت كي اخـرج بدراجتي وانا امتطيها كفارس قديم يحمل سيفا ويهجم على الصبيان الاشقياء ، يطاردهم ، يدفع كل واحد منهم حتى باب بيته ليضربـه بسيفه ، فيفصل رأسه عن جسده ٠٠٠ ثم يعود مضرجا بالدم ، يعود الى زقاق النارنج ، يرفع رأسه عاليا ، يحدق في وجه عائشة ، اميرة النافذة ، ثم يركع ويطلب منها المغفرة ! ثم ما يلبث ان يثب واقفا ويقول لهـا :

ـ لم اظلمهم ـ وكنت شاهدة على الاذى الذي الحقوه بي ٠٠

تضحك لي وهي تعفو عني ، ثم ترميني بقرنفلة حمراء ، ما تلبث ان تنسحب خجلة من اطار النافذة العالية ، ولكنها لا تغلقها ابدا ٠٠٠

كان جميع الصبيان قد حلوا في بوابة الشمس ، وعائشة تطل بوجهها من النافذة العالية وهي تنظر بعينيها الخضراوين الواسعتين الى ذرى الاشجار وخيوط الشمس الغاربة المنسحبة عن اسطحـة البيوت ٠٠٠

اما انا فكان علي ان ابدأ مغامرتي فامتطيت دراجتي ، قرعـت جرسها عدة مرات لينتبه الصبيان الاشقياء الى ما اقوم به ٠٠ نظروا

الي غير مصدقين ما يرون ، استمريت في قرع الجرس محاولا بذلك لفت انتباه عائشة ... وكان لي ذلك ...

رأيتها تميل برأسها الى الاسفل ، تنظر الى زقاق النارنج بعد ان سحبت ظفراتها عن اذرى الاشجار لترمي بها بين يدي ، تنظر الي لوهي تبتسم ... وأمام هذا الوضع ، كنت ازداد قوة وجبروتا .

كانت ساقي الوحيدة تضرب « دواسة » الدراجة بحركات قوية سريعة متوترة فتندفع الى الامام ، وامعانا مني في التحدي ، تركت مقود الدراجة ، فردت يدي كباشق يرغب التحليق .. وهجم عليهم .. فينسحبون من امامي مندهشين لا يصدقون ما يرون !

احقا هذا الراكب ، هو اسيان ذو الساق المقطوعة ؟

شيء لا يصدق اليس كذلك .

بلى يا العزائي .. انه انا ، اسيان .. شيء لا يصدق ؟ بل صدقوا ما ترون .. نعم انه اسيان ذو .. الساق الـ ...

تجمع الصبيان بعد ان اختفيت وراء البوابة والدهشة تعقد السنتهم لا يصدقون ما رأت عيونهم : انه شيء غير معقول ... لا يا العزائي بل انه معقول ، وفي منتهى المعقولية ... وتذكروا عائشة فرفعوا عيونهم دفعة واحدة اليها ، ينظرون الى النافذة العالية ... وهنا ايضا لم يصدقوا ... وحالهم تقول : يا الهي ، ماذا نرى ؟؟

كانت عائشة تنظر بقلق الى بوابة الشمس حيث اختفيت انا ، اسيان ابواجر المقطوعة . مرت لحظة ، ثم اعقبتها لحظات ، ثم دقائق واخرى .

غابت فيها الشمس ، حلت الظلال على البوابة ، حان موعد انسحاب عائشة من النافذة العالية واغلاقها بالرتاج ... ولكنها لم تنسحب ، وكان هذا الامر يحدث لاول مرة منذ شهور . كيف ؟

التفت الصبيان الى بعض كانهم يسألون عن اسباب عدم انسحاب عائشة في الوقت الذي اعتادوا فيه على انسحابها من النافذة ؟

لماذا لم تنسحب ؟

لماذا هي قلقة ؟

لماذا تنظر الى بوابة الشمس حيث اختفى ابو اجر المقطوعة ؟ هل تنتظر عودته ؟

غير معقول !

هذا ما كان منهم . أما ما كان مني ، انا أسيان ، فكنت قد عبرت ميدان الزيزفون ، وتوجهت الى حارة الجب ، ومررت ببوابة القصب ، ثم عدت ثانية الى زقاق النارنج عبر بوابة الشمس .. وكانت الشمس قد غربت وحل مكان انوارها ظلال باردة ، وبين الظلال التي خيمت على البوابة وجدت الاشقياء على حالهم كما تركتهم قبل ربع ساعة تقريبا . كانوا جامدين ، فاغري الافواه ، مندهشين .. اما عندما لمحت لهم بدراجتي اخذوا ينقلون نظراتهم بيني وبين عائشة الواقفة في النافذة العالية ... وكم كانت فرحتي كبيرة بحيث لم تسعني الارض عندما رأيت انفراج القلق على أسارير وجهها وهي تتابع ضربات قدمي الوحيدة لدواسة الدراجة التى اسير بها الى باب داري .

كان الاشقياء قد اطرقوا والخيبة تاكل من قلوبهم وهم يعانون المرارة .

اما انا فقفزت عن الدراجة الى ارض الدار ، ثم تهالكت اسند جذعي الى جذع شجرة الجوز مغمضا عيني ، سعيدا ، حالما بوجه عائشـة المطل من النافذة العالية .

حلب ١٩٨٥

★ ★ ★

آفاق المعرفة :

نصوص أوغاريت
سفر المخيلة الكنعانية — عيسى بعجاني

أفكار حول الصحافة
والتعليم والثقافة — محمد البخاري

نافذة
على العالم — كمال فوزي الشرابي

نصوص أوغاريت
سفر المخيلة الكنعانية

عيسى بعجاني

استمر النقل الحضاري من الالف الثالثة قبل الميلاد الى القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، منحصرا في الساحل السوري القديم الممتد من اوغاريت (اوغاريت /راس شمرا / ٠ شمال اللاذقية على بعد ٨ ك٠م على الشاطىء في الجمهورية العربية السورية) الى جنوب الشاطىء الفلسطيني ، ويضاف الى ذلك الحاضرات التي بنوها في الساحل الافريقي ، وتلك النامية فيوادي النيل ، والرافدين ٠٠

الاكتشافات التي بدات مع حفريات ١٩٢٩ ،والتي جرت في موقع المدينة /اوغاريت/ ميزت طبقات خمس تبدا من العصر الحجري الحديث ، واهمها هيكل معبد الاله بعل (داجون) ، ومكتبة الملك ومكتبات خاصة

جمع منها عدد كبير من اللوحات الخزفية ، والعاجية ، ولوائح مكتوبة بالخط المسماري هي الملاحم ، والاساطير ، ومعاجم ، ونصوص تجارية، وكتب مدرسية ، واسماء سفن ، وتجار ، ونقابات وعقود تجارية ، ووصفات طبية ، ونصوص في التشريع تخص قانون الادارة ، والحياة الاجتماعية كالتبني ، ومعاملة الاسرى ، والخدم ونصوص تضم وصايا للعائلة ، وقصائد وجد للمحبوبة . معظمها مكتوب باللغة الاوغاريتية الكنعانية ، وبعضها باللغة الحورية ، والسومرية ، والحثية ، وتدوينها يعود الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، في عهد الملك / / لكن هذه النصوص غير كاملة /أصابها التشويه بسبب الحرائق والهدم ، والرطوبة ، والزمن/ والغريب أ: هذه النصوص كتبت لمرة واحدة ، بينما وجد في العراق مجموعة الملاحم دونت أكثر من مرة ..

وتلك النصوص /ذات المخيلة الكونية/ هي : ملحمة الاله بعل ؛ و ملحمة ولادة الالهين الظريفين ، واسطورة كارت ، واسطورة دانيال ، وملحمة الاشباح ، وهذا النص مكتوب على ثلاثة شقف من ثلاث لوحات أصابها التشويه ، ويظن انها من اسطورة /اقهات = دانيال / وملحمة الاله بعل .. أو انها من ملحمة غير مكتملة .. ونذكر ان لهذه الملاحم والاساطير قيم شتى ، قيمة تاريخية /فهي بنت تاريخها ، وتبين تواريخ اخرى / . وقيمة دينية /فهي نص تعليمي عقائدي عن الالهة ، ومكانتهم وخلقهم ، وخاصة النص الذي ترجم باسم / اللآلىء/ ... وقيمة ادبية /مليئة بالشعر ، والقص ، والمسرح / ولغوية /حيث وصل الاوغاريتيون الى الابجدية المسمارية ، واستخدموها ، وتبين هذه النصوص علاقة وثقى باللغة العربية هي الاوغاريتية لفظا ، والتغيير (التطور) حدث في الخط ، وهناك كلمات دارجة الاستعمال حتى الان ، وخاصة في الساحل السوري /ولها قيمة اجتماعية/ تحض على الحركة ، ومتابعة الحياة ، واستنزال المطر ، بالرقص ، والصلاة ، وتعريض الجسم للالم ــ وحتى وقت حديث في كل من سورية ، ولبنان ، وفلسطين /أم الغيث/ والاهمية الكبرى أنها ــ نصوص اوغاريت ــ تبين العلاقات التعاونية

التجارية ، والثقافية ، والتشريعية ، بين حضارة وادي النيل ، وبلاد الرافدين ، والساحل السوري (فلسطين ، لبنان ، سورية) ، وتطلعنا على الادوات المستعملة ، وكيفية العبادة ، والاعياد ، وتجديد الفتوة عند الانسان في بلوغ سن الهرم .

● **قراءة الملحمة المعنونة :**

مولد الآلهة الظريفة (السحر والغسق) :

عثر على هذه اللوحة في حفريات /١٩٣٠-١/ وهي تمثيلية دينية رامزة يدعو فيها « ايل » سائر الآلهة للاشتراك في وليمة ، احتفاء بدورة السنوات السبع ــ والنص رقم على لوحة فخارية مقسمة بخطوط افقية بعرض الرقيم ، يقدر انها اشارة لاعادة الانشاد والحركة :

١ ــ « انني ادعو الآلهة الصالحة ..

٢ ــ « هيا كلوا من الخبز ، واشربوا من الخمر المتختمرة ..

شيء من التنبيه ان حدثا سيحدث وذلك الحدث هو دخول الثمار الناضجة الى المنازل ، ودعوة للمشاركة في الجني تقليدا ومساعدة للالهة (تمثيلا لها في فعلها ، وان ما يقومون به ليس الا عبادة) فيجمعون الثمار ، ويجففونها ، منشورة في صدر المنازل ، وعلى الاسطحة ، والمساطب ، دفعا للموت ، والثكل ، والترمل .. وهذا النص ترافقه الشروح في كيفية اداء التمثيل .

ويبين النص ان « ايل » بشيخوخته تتقاويه فتاتان تشكيان التواءهما بحبه ، فيواقعهما ، وتلدان صبيين :

١٣ ــ « انظروا الثدي .. الثدي الالهي ، ثدي اشيرة ، وعناة ، رحمايا يتردد هذا السطر ــ النداء ــ في المقاطع .

١٤ ـ « سبع مرات يطبخ الفتيان على النار جديا بحليب امه ،
« والنعنع بالزبدة ، وفي القدر سبع مرات يعدون القرابين »

بعد هذه الحفلة التي تعد للاحتفال بيوم الكرمة ، والرمـان . .
وعصيرها بين الاهازيج ، والغناء ، غناء الشابات الممثلات للالهات ، وعنفوان الجهد المطلوب لتلبية حاجة الدوالي للتقصيف ، والتطعيم والجنـي ، والتذبيل ، والعصير ، ثم تنتقل الملحمة الى حركة الالهة ايل :

٣٠ ـ « عند حافة البحر يتمشى ، عند شاطىء الغمر .
٣١ ـ « يأخذ الماء حفنة . .
٣٢ ـ « وامرأتان هذه تنحني الى اسفل ، وتلك تنهض .
هذه تصرخ : ابتي ، ابتي ،
وتصرخان : يا رجل ، يا رجل
ثم حركة لمشهد في الزواج البشري . . .
٥٥ ـ « ينحني [ايـل] وشفاههن يقبل . .
« ها ان شفاههن حلوة ، حلوة كالرمان .
« وهكذا بالعناق الحميم جاءهما المخاض ،
« وولدتا السحر ، والفسق . .
وتتكرر الولادات . .

تمد هذه الملحمة الاوغاريتي بتفسير وجود الكائنات التي يعتبرها من خلق الاله ، وهي آلهة ظريفة ، جميلة ، والاوغاريتي الذي اعتمد الرؤية ، وعاش عزة النفس باكتشافه الابجديـة ، كان قبل صانعي الدقيقة ـ كتب ابجديته على قطعة صغيرة ـ وهو الذي صاغ للالهـة مقدورهم في حكم الطبيعة ، وتباين اضاءاتها ، فعالم الصباح غير عالم المساء . . فهما ولادتان / السحر ، والفسق / نجمتي الصباح والمساء يراهما الاوغاريتي تجوبان (نجمة الصباح والمساء) تجوبان كل الامكنة :

« في البرية ، يطوفان .
« في أطراف الصحراء ..

وينقطع النص فجاة دون معرفة كامل الحركة ، بسبب التشوه الحادث في الرقيم ..

● اسطورة كارت :

مكتوبة على ثلاث لوحات ، وثلاثة اعمدة على كل وجه .. سميت بنسبتها التي بدأت بها تقول : « عن كارت .. » و « كارت » كما تبين الاسطورة ــ أحد ملوك ممالك اوغاريت ، اصابته البلية في أسرته ، وبقي وحيدا يسأل الآلهة أن يرزق ولدا ، فيوحى اليه في الحلم عن طريق الاله « إيل » ويأمره بتجهيز جيش بالورية على « آدوم » التي تبعد سبعة ايام حيث « حورية » بنت « فابل ملك « آدوم » و « حورية » التي جمالها جمال « عناة » وحسنها حسن « عشتروت » محبوبة من قبل شعبها الذي يقدم الفدية ذهبا لـ « كارت » ..

الخبر ــ البلية :
١ ــ « يا كارت ، يا سيدنا . لقد تهدم
« يا كارت ، حصن ــ لا بل مسكن الزوجة التي تقواها يفوق استقامة النساء المحظيات ..
ثم تكمل ..
« (سور) الزوجة التي كانت ام بنين ..
« وأما الثالثة فقد ماتت ..
ويعدهن حتى يصل الى :
« وأما السابعة فقد وقعت ضحية سلاح .
ويجيب كارت :
« بموتهن ابيدت ذريتي .

فيحزن « كارت » وبعد الاسى عليه ظله ، يعطف عليه « إيل » ويكشف له كيف يجهز للسفر .. يقدم النص وصفا دقيقا لحالة الاعداد والرحيل فذبح للالهة ..

« واعد اكلا للمدينة ... وحنطة ، وخبزا للجيش
« واعد طعام ستة أشهر ،
« وخرجوا معا ،
« كالجنادب عند اطراف الصحراء .
« يسيرون الوفا كالمطر المنهمر
« اثنين إثر اثنين يسيرون
« وثلاثة إثر ثلاث يمشون
« الاعزب اقفل بابه ،
« والارملة استئجارا ، استاجرت بدلا
« والمريض — عن فراشه — نهض .
« والاعمى استراح ،
« والمتزوج حديثا أعطى زوجته لغريب ..
« وثار يوما ، ويوما ثالثا
/ حتى بعد سبعة أيام .. /
« وصل الى آدوم الكبرى ..
آدوم السقي ..
« فحاصر المدن ، وتحاشى القرى ،
« طرد المراة تستقي الماء ، وعن العين
« طرد الماشات اجرارهن
« لبث يوما ، وثانيا ، وثالثا ، ويوما رابعا
« وخامسا ، ويوما سادسا ،
« وعند غروب شمس اليوم السابع ،

« لم ينم الملك ـ فابل ـ بسبب ضجيج جواميسه
« التي للفلاحة ، لم ينم ،
« بسبب نهيق حميره
« بسبب نباح كلابه الجائعة

وينجح « كارت » في الحصار ، ولا يرضى نداء اهل « آدوم » او الفدية .. فيذهب « كارت » ب « حورية » .

« كما تحن البقرة الى عجلتها ،
« كما تحن العساكر الى امهاتها ،
« هكذا يحن الى حورية اهل آدوم .

ويرزق « كارت » اولادا ثمانية ، البكر يدعى « ياصب » وكان « كارت » في طريقه الى « آدوم » قد وعد بنذر الى « اشيرة » لكنه لم يف بالنذر ، فتغضب عليه ، ويمرض ، وتجري محاولات لمداواته .. ازدادت علته والارض جفت ، وحل محل فيها ، وتسيب النظام ، فياتي ابنه « ياصب » يزيحه عن العرش بالقوة قائلا :

« ستصرع ، لان يدك مغلولة ،
« انت لا تقضي قضاء القاصر ،
« لقد اصبحت اخ فراش المرض
« فانزل عن العرش ..

اجاب « كارت » النبيل :

« ليكسرن إله الموت راسك / وعشتروت سمية البعل هامتك فتسقطن من جبل اوهامك ... »

وينتهي النص بسبب التشويه ..

تقدم هذه الاسطورة حمل الهم الالهي على الانسان ، وصيرورته التي تصير عنده ، وان الابناء ــ وهذا واضح في غير هذه الاسطورة أيضاً ــ ضرورة لمتابعة الحياة من خلالهم ... وتبين الحياة الاجتماعية ، والممارسة اليومية في ذلك العصر / ثيران للفلاحة ، ونساء تملأ الجرار .. / وان العدد سبعة مقدس عندهم ، وان الآلهة تعاقب / مرض كارت ــ لم يف بالنذر ــ / والحالة الاهم : ان امرأة يحبها اهلها أفضل من ذهبهم ، وان حاكم قاصر ــ لا يقضي قضاء الارملة ــ يجب عزله ــ فبذلك دفع الكاتب الى تبرير هـذا الفعل ، ان لم نقل ضرورته ــ ضمن هـذا التشويق الحدثي ، والوصفي ...

● **اسطورة دانيال ــ إقهات :**

اتفق انها المكتوبة على ثلاث لوحات ، وتلك ليس بينها واحدة سليمة ، ومن نصوص اوغاريت نص ضم في ملحمة الرفائيم او الاخيلة ، وهي في حالتها هذه مشتتة غير واضحة المعنى والهدف ، يرى البعض انها اجزاء من ملاحم أخرى ، وتدخل بعض المقاطع في جو اسطورة دانيال التي سميت اخيراً « إقهات » ، وبعضها يدخل ملحمة الاله ــ بعل ــ وربما من نصوص اخرى لم تكتشف بعد .. او تالفة ..

و « دانيال » احد ملوك اوغاريت ؛ اولاده إناث ؛ يصلي ، وينذر للآلهة كي يرزق ولدا ذكراً .

« دانيال ، لا بسا الإزار يولم للآلهة ،
« ومؤتزرا يسقي بني القدس ،
« لجلج صوت دانيال ، رفع صوته مجلجلا ونام .
« مد المئزر ، وبات ليلته ،
« وفي اليوم السابع تقدم البعل بحنانه على شقاء دانيال
« الرجل الرفائي ،
« إذ ليس له ابن كما لأخيه ،
« وذرية (شرش) كما لسائر عشيرته .

فيقول البعــل :

« لتباركنه يا أبي ـ الثور ـ إيل ،
« لتقوينه يا خالق الخلائق
« فيكون له ابن في بيته ، وذرية في وسط هيكله
« فيقيم الابن نصبا لآلهة أبيه ،
« ويحرس شعبه في الارض
« ويجعل التراب يجرج عطره .
« ويحمي مزاره ،
« ويأخذ بيده اذا سكر
« ويدحل سطح بيته يوم يوحل
« ويغسل ثيابه يوم تتلوث

ويتابع المعلم الاوغاريتي عبر هذا النص الاستجابة « إيل » لطلب البعل ، ورزق دانيال ولدا أسماه « اقهات » .. تأكيدا على التناسل ، وتناسل متاعب العمل وجماله ، وفتح العين لفائدة وجود الابناء ، ودعوة الابناء لتمثل الاعمال الاجتماعية ، والاسروية ، ومع الولادة كثرت حفلات الولائم ، والهدايا ، وبات دانيال ينتظر شباب والده اقهات : يحرس شعبه /ويقضي على البيادر/ يقدم مهندسا الآلهة ـ كاشير ، وفاسيس ـ القادمان من مصر قوسا هدية لإقهات ، ويمارس اقهات الصيد ، فترى عناة قوس اقهات ، وتعجب به فتناديه :

« اسمع يا اقهات الفتى البطل ،
« اطلب فاعطيك ،
« أجعلك تعد السنين مع البعل ،
« اطلب الحياة فاعطيكها ،
« والخلود فأمنحك إياه .

برفض « اقهات » طلب « عناة » ـ مع ملاحظتنا الكشف عن الخلود عند الآلهة وبحث الانسان عن الخلود في ملحمة جلجامش ، اما هنا وان تشابهت في الحوار عن الخلود ، والزواج ، كما فعلت عشتار عندما طلبت من جلجامش الزواج مقابل الخلود ، ورفض حينها جلجامش ـ ورفض « اقهات » والمعلم الاوغاريتي يريد القول : ان الانسان يمكن له معاندة الآلهة ، لكن الخسارة كبيرة ، اجاب اقهات :

« سأموت كما يموت الجميع ،

« وإن وجدتك في درب الخيلاء ، فاني سأصرعك »

خسر الخلود ، خلود الآلهة ، لكنه ربح خلود الانسان ، كان الاوغاريتي يعتبر ـ في تعاليمه ، وحياته ـ ان الارض بعد الاله ، واليها ينتهي ، فهي مقبرة الآلهة .. ونريد ان نقول هنا : ان الاوغاريتي ادرك مفهوم رسالة الانسان على الارض / خلود الانسان : وجوده على الارض ، حيا ، وميتا / لكن « عناة » تآمرت مع « يطفان » وحولته الى نسر هاجم « إقهات » بعد صيد على الطعام ، لاخذ القوس مع سرب من النسور ، فمات « اقهات » دفاعا عن سلاحه ـ وكان شهيدا اوليا ، وعبرة في الحفاظ على وسيلة الحياة ـ وهذه العبرة توازي غضب الآلهة ، اكلت الطيور لحم « اقهات » ، وتكسر القوس في حينها .. فتحزن « العناة » ، وتعد بعودة حياة « اقهات » / اشارة اعتقادية ما زالت عند السوريين ، والعراقيين والمغاربة ، وبلاد فارس ، ان المقتول ـ قبل غيره ـ يعود للحياة ، بولادة جديدة / .

ومع هذا الحزن ، وغياب « اقهات » يبدأ حزن « دانيال » وحزن الطبيعة ؛ تجف الحقول .. يدور فيها دانيال مع بناته يضم الجذوع اليابسة ويقبلها ، يدعو ، ويصلي ، وينادي فقيده « اقهات » . وحوله البنات تنوح على السنابل الجافة ، وذاك اليباس ..

يحزن دانيال سبع سنوات ، ويصلي للآلهة هذا الجفاف :

« أيتها السحب ، انزلي مطرا في فصل الحر ،
« أيتها الغيوم امطري في القيظ ، ولينزل الندى على العنب ،
« سبع سنوات حبس البعل ، لا بل ثماني سنوات
« حبس راكب السحب طله ومطره ،

ذلك القحط والجفاف بسبب قتل النفس البريئة .. لكن « فوغة » اخت « اقهات » تتحايل حتى تمسك ب (يطفان) وتقتله بعد ان يعترف بقتل « اقهات » .. والنص غير منته ، بسبب التشويه ، والكسر ..

● ملحمة البعل :

سبع لوحات ، غير سليمة ، مختلف في ترتيبها ، وقد يضم لها اجزاء من ملحمية الاخيلة (الرفائيم) تبدأ ببناء هيكل يليق بالاله « يم » اله البحر ، والمياه المتمردة .. فالارض حرثت ثلاثا ، وفتحت الارض اشداقها كالكهوف .. فيقول « ايل » : يا كاثيروخاسس ؛ اسرعا في بناء قصر « يم » اسرعا في تشييد هيكل القاضي نهر .. ويحتج اله السقي « عشتر » وكان الاله « شمش = شمس » قد أيد = ثور – إيل = في تنصيب « يم » وهدد « عشتر » ان الولاية على الارض ، والبعل لا يقبل ان يكون مدبر الارض امير البحر . فيقف صارخا في مجمع الآلهة ، امام رسل « يم » يصرخ ، يضطرب مجمع الآلهة ، ولا تظهر رغبة عندهم بتنصيب البعل ، يصيح بقوة :

« لماذا اسندتم رؤوسكم ، واحنيتموها على ركبكم
« اتحدي ايتها الآلهة ..
« لا تدعني لإهانة رسل « ريم » رسل القاضي نهر
« انا اجيب رسل « ريم »

ويبدأ حوار حاد بين الآلهة ، وتنتقل المعركة الكلامية بين « بعل » و « يم » الى صراع مميت ، ولولا « عشتروت » لقضى « بعل » على رسل « يم » والاله « يم » . تقول الاسطورة :

« ارتقص الصولجان بيد البعل كنسر ،
« فسحق هامة الامير « يم » وجبهة القاضي نهر ،
« فهوى « يم » وسقط على الارض ، ارتجفت مفاصله
« تقبضت ملامحه ،
« جر « البعل » « يم » ...

من السماء :

صرخت عشتروت : العار للظافر بعل ؛
الخزي لراكب السحب ؛
الامير يم اسير لدينا ....

الاشارة هنا ان إله السقي « عشتر » (قيمة الانهار لحياة الانسان) الذي يروي ، ويخصب الارض ، قصير المدى ، ولا يستطيع الوقوف في وجه الشمس (خادمة موت) وكذلك الاله « يم » ـ وعلى عظمته ـ الاله « يم » القاضي نهر لن يكون البديل ، ومدبر أمر الحياة للانسان ، والنبات ، والرعي ، مهما امتد ، وتحرك ، وتعددت رؤوسه ـ والحوار، والصراع ليؤسس الاوغاريتي استنادات قاهرة ، فخورة ، منسجمة ، مع وعيه ، ومقيمة لادراكه ، وهذه الحالة يمكن القول : انها محمولة معنا في الاسطورة الشعبية حتى الآن عندما يقولون / وذلك في اللاذقية على الاقل : ابن هاني ، او الخضر ، رابط البحر بشعرة ؛ مثل قيد يم / .

ويلاقي البعل الكثير من الاهانة والمعارضة في مجمع الآلهة ، فتناصره « عناة » و « اشيرة » امام « ايل » لبناء منزل له على الجبل الاقرع :

« الربة اشيرة ـ البحر : ان كلامك ايها الاله إيل حكمة ؛
« وحكمتك ، حية الى الابد ،
« لقد حكمت ان ملكنا هو الظافر بعل ، وان قاضينا
لا يسمو عليه أحد .

« والآن الا يصرخ ثور ـ ايل ليتس للبعل بيت
كما لسائر الآلهة .
« ومسكن ، كما لبني « أشيرة » .

يوافق « إيل » . . وتتابع « أشيرة » القول :

« شيب لحيتك قد زادك علما ،
« ليطمئن قلبك ،
« الآن يكثر البعل مطره ،
« بعل يكثر من انزال ثلجه ،
« يعطي صوته في السحب ،
« ويرسل ضياءه الى الارض مدويا »

تبشر « عناة » الاله « بعل » ببناء المنزل ، ويؤتى بكاشر ، وخاسس مهندسا الآلهة، ويبدءا ببناء البيت على الجبل الاقرع ـ ذلك ان الاوغاريتي رأى الجبل مصدر العواصف ، والرعود ، وأقرب الى السماء ، والارض، فهو المكان الاجمل الذي يليق بالبعل ، ويرفض فتح كوة في بيته ؛ لكن عندما تم له النصر على أعدائه والطامعين بالولاية على الارض طلب فتح الكوة . . وبعد تهيئة البيت :

« أعد للآلهة ادنان خمر ،
« اعد للآلهات اباريق خمر ،
« وراحت الآلهة تأكل ، وتشرب ، وتستمرىء
« بينما كانت الآلهة تفرح على جبل « صافون » الاقرع
« وتشرب دم الداكية بكؤوس من ذهب
« راح البعل يعبر من مدينة الى مدينة ،
« ويعود من قرية الى قرية ،
« الى ان استولى على ست وستين مدينة ،

« لا بل على سبع ، وسبعين ،

« لا بل على ثمان وثمانين مدينة » ..... .

واحسب ان هذا الاحتفال هو العادة المتبعة حاليا ـ وهي احتفالات راس السنة ـ وتسمى في اللاذقية القوزلة ـ ويكون المطر بعظمتــه ، يخصب الارض ، وقد غطى بقاعا لا يحصى عدها ، واســتراح الزراع يغنون حالتهم قول البعل :

« ايها الاعداء ، اعداء هدد ، لماذا ترتجفون ؟

« لماذا ترتعدون ؟

« ان عين البعل تسبق يده ،

« فيهربون الى الوعر الى جوف الجبل ..

ويبعث تهديده الى « موت » اله ساكن العالم السفلي ؛ يبلغه ان الارض للبعــل ، حذاري التطاول على الحيــاة ، لكن « موت » الواثق ـ حبيب إيل ـ يبعث رسالة يدعو فيها البعل لزيارته ، زيارة العــالم السفلي ، ويتظاهر « موت » بالضعف ، ويغبط « بعل » على حالته ، فيتردد « بعل » في قبول الدعوة ، ويسائله « موت » عن وجله ، فيقرر « بعل » زيارة « موت » ويرسل له غلاميه « جفنة » و « حقله » / جمع الثمار ، والتقليم / ان الزيارة يريدها مودة لا حربا ، ويعظمه : « انني عبدك / اني لك الدهر » .. فتحذره « عناة » من ذلــك ، وتصف لــه « مــوت » :

« موت ، شفة في السماء ، وشفة في الارض ،

« ولسان يطال الكواكب ، فقد يدخل البعل الى جوفه ،

« ويهبط فيه ، فيجف الزيتون ، ويقل انتاج الارض ،

وثمر الاشــجار

« البعل الظافر ، يخاف ،

« ارتعد راكب السحب

وتقول عنـاه :

« واما انت يا بعـل ؛ فخذ سحبك ، ورياحـك ودلاءك ، وامطــارك معـك

« وغلمانك السـبعة وخنازيرك الثمانية معك
« خذ فدرية بنت النور معك ..
« وطلية بنت المطر
« فتحسب من الهابطين الى الارض ،
« وتدرك انك اصبحت ميتـا ..

ترسم ـ هذه الكلمات ـ دلائل وجود « بعل » إن جني الثمار ، وتقليم الاشجارة ، واختفاء البرق ، والرعد ، والمطر ، يعني غياب البعل ..

ينزل « بعل » الى « موت » ويستقبله في فمه .

ويسال عن « بعل » الجميع ... ودارت عيون الآلهة تفتش عليه ..

« عناة راحت تطوف ، وتفتش عنه في كل جبل .
« وفي جوف الارض ، وعلى كل هضبة .
« وفي قلب الحقول ، حتى المراعي ، وسهل المات
« فوجدت البعل سـاقطا .

ذلك انتصار « موت » ؛ حلول الصيف ، والجفاف ، رحيل المطر ، والرياح ، والرعود ، والاخضر ، موت الحياة الموسمية ، الاصفر يحل والناس يجوبون الحقـول ، يهزون الشـجر ، يسألونها عن الاخضـر فتتسـاقط الثمار ، والاوراق الصفراء اليابسة ، والرعيان تبحث بعيدا عن الخصب ، عن المرعى الاخضر ، عن الماء للسقي ، فترى النباتات ، والحشائش يابسة ، والينابيع ، والضروع جافة . فيتأكد الجميع ان « موت » اقتنص « بعل » .. وتأتي « عناة » لتنتصر لاخيها ، تبحث عن « موت » بعد حزن طال ، وبدى على جسمها وكاد يصير ملكا آخـر للارض ، لكن « عناة » المحبة .

« كقلب شاة ، نحو حملها ، هكذا كان قلب عناة نحو البعل
« كقلب شاة ، نحو حملها ، هكذا كان قلب عناة نحو البعل

وعندما رات « عناة » الاله « موت » تقول الاسطورة :

« امسكت « موت » بذيل ثوبه ، وجذبته اليها
« بطرف ثوبه امسكته ، وبمدية شقته ،
« وبمذارة ذرته ، وبالنار احرقته ،
« وبين حجري رحى طحنته ،
« وفي الحقول بعثرت اشلاءه كي تأكل العصافير بقاياه ..

هذا القتل للاله « موت » هو عملية الجني التي يقوم بها الجميع ، فتظهر الحركة ، على امتداد الحقول ، والمراعي ، جمع الثمار ، والحصاد، والطحن ثم البذار ، قضاء على موت ، واحياء للبعل ..

ويعود البعل مع مطر الخريف ، ونبات الحنطة ، وتعود الملكية للبعل ، ولن يكون لموت البقاء :

« السموات امطرت سمنا ، والاودية سالت عسلا
« ويصبح للثور صوت الغزال ، ويسمع للعقاب تغريد ،
« وتذهب عناة بعيدا ، تذهب وحيدة ، بنعمة ، ووسامة .

تقدم الملحمة ان : البعل هو الحركة ، والخصب ، والسمو . والموت يطال الجميع ، وان الخلود هو عودة الانسان للعمل ، للارض حيث «موت» حبيب ابو الآلهة « ايل » وان الآلهة في السموات غير «موت» الذي يسكن عمق الارض .. ومن خلال الرؤية التي قدرها الفنان ايضا في الصين الكبيرة ، وانسحاب الاخضر نحو الجذر ، نحو الاعماق هكذا ؛ كل حياة – غير الآلهة – تنزل الى الاسفل مسكن « موت » .

والعقل الذي جعل حوار الحوادث ، والصراع معللا بالاسباب متآخيا مع طقوس الطبيعة ، استطاع المعلم الاوغاريتي تقريب مفهـوم الحياة للناس .

وبعد سنوات يهاجم « موت » « بعل » ثانية ، وتدور معركة ضارية، المنتصر هو .

هـو :

« موت جمع قوتـه .
« بعل جمع قوتـه ،
« اصطدما كالثيران الوحشية ،
« إن « موت » لقدير ، وإن ـ بعل ـ لقدير ،
« ثارة ـ موت ـ يسقط ، وثارة ـ بعل ـ يسقط .

ومع التشويه في الالواح يبدو ان المنتصر هو الاله ـ بعل ـ فيقول :

« انا وحدي الذي يملك على الآلهـة ،
« لتشبع الآلهة ،
« وتشبع جماهير الارض
« وليعـم السـلام

خاتمـة :

قبل ان نعود الى هذه الملاحم ودلالاتها ، وملاحم الشعوب ، نرغب بعرض غير قليل عن تاريخ ـ اوغاريت ـ والاسماء التي وردت في النص . .

تظهر الحفريات ان الموقع الذي يحمل اسم « رأس شمرا » كـان مسكونا منذ الالف السابعة قبل الميلاد ، وآثار هؤلاء قليلة ، وتعاقبت السكنى في هذا الموقع ؛ حيث يظهر الفخار ثم عصر النحاس في النصف

الثاني من الالف الرابعة والنصف الاول من الالف الثالثة قبل الميلاد ، ويبدو أن منشأ هذا الشعب كان في جنوب بلاد الرافدين ، حيث يعثر على اوعية شبيهة بالتي استعملها سكان « موقع تل العبيد » الاثري في جنوب العراق .

ان حضارة الكنعانيين في الشاطيء السوري عامة ، و « رأس شمرا » خاصة كان في أواخر الالف الثالثة قبل الميلاد ، وفي هذه المرحلة بدات تظهر العلاقات الودية بين « أوغاريت » و « مصر » .

نعرف من ملوك أوغاريت «نقمادو» و «ياقاروم» كذلك «اميستمرو» وقد خلفه ابنه « نقمادو الثاني » /١٣٦٠ ـ ١٣٣٠ ق.م / وأقدم اللوحات المكتوبة تعود لذلك العهد و « نقمادو الثاني » كان يسكن قصراً فخماً ، يشرف على دواوين ، مختلفة في غاية التنظيم .

دارت حروب كثيرة على أرض المدينة ، مع الحثيين ، والمصريين خلال حكم « ارخلبو » و « نقميبا » ثم « اميستمرو الثاني » وابنه « ايرانو » وحفيده « تقمادو الثالث » وآخر ملوك أوغاريت يحمل اسم « حمورابي » ـ وهو غير حمورابي صاحب التشريع المعروف في العراق ـ عندما حدث تخريبها نهاية القرن (١٣ ق.م) .

ـ **الاسطورة** : واقعة نفسية ـ تنفق النفس الجمعيةعلى عناصرها، وتكوينها ، ثم ظهورها ـ قادمة من ذاكرة الفرد ، والمجتمع التي تخرج بالنتيجة عن العقل الجمعي للتعبير عن اجابة هامة ، متفق عليها ، وصولا لتكوين التكوين .

ـ الآلهة :

إيل : ابو الآلهة ، باني البنى ، خالق الخلائق ، شيخ جليل ، يعرف بأبي السنين ، ويقال له (ثور ـ إيل) من صفاته : اللطف ، ومسكنه مختلف فيه ، برأس مجمع الآلهة في جبل الاقرع . من أعماله : خلق الآلهة ، وتوزيع الوظائف .

بعـــل : ابن ايل ، مقدام ، شجاع ، محارب ، يعمل للحياة يكـره « موت » ، يحمل بيده عصا ، وفرع شجرة ، ترمز للحياة التي يسقيها ، والصاعقة ، ومقدّر الامطار ، راكب السحب ، الظافر ، مسكنه الاقرع ، بناته : فدرية بنت الرعد ، وطلية : بنت النور ، وأرضية : روح التربة ، وخصبها ، خصومه : اليم ، وموت ...

يم (البحر) : القاضي نهر ، ربما لانه نهاية الافق / القاضي / الحد الفاصل بين العالم السفلي (نبع النهر القادم من العالم السفلي ، فهو القاضي) وبين العالم العلوي .

مــوت : اله العالم البارد ، المظلم ، السفلي ، اله كل جهاد ، عرشـه الطين ، طعامه الوحل ، وشرابه الكدر من الماء ، اذا صعـد من مملكته السفلية فموطنه القفار والاماكن الجافة ، وهو حبيب ايل ، لقربه من الارض لكن الاوغاريتي وصفه بالغدر ، ووقف ضده ، بوقفته مع بعل .

عشتر : ابن بعل ، واشيرة : اله السقي ، والري صغير ، غير متريد طموح ، لكنه لا يستطيع التعميم ، وهذا ما نراه عن امكانية مجاري السقاية حيث يبقى النهر اعظم من السيول ... لذا نصر الاوغاريتي بعل .

اشـيرة : زوجة ايل ، ام الآلهة ، والسنين العظيمة ، ومشتق اسمها من المشي البطيء ، ولعلي مصيب في القول : انها الظل على الارض ، والاكثر تواجدا ، وشمولا وتحمل العطف ، واللطف حينا ..

عنــاة : (المعينة) : أخت بعل ، تحارب حروبه ، وتساعده وهـي ـ حسبي ـ انها حركة الانسان الفاعل في هذه الارض ..

عشتروت : مثال الجمال ، منعت بعل من القضاء على رسل يم .

شمش (شفش=شمس) : شاهد على الارض ، وخادمة موت في الليل ، حيث رآها الاوغاريتي تغيب عند الافق عند نهاية العالم ، عند القاضي نهر ، فهي - حسب الاوغاريتي - أنها تدخل العالم السفلي ، ولذا في عودتها الى الارض تساعد موت في القضاء على الحياة . .

خادماها : الصدق / واضحة كعين الشمس / ، والاستقامة / مجموعة الاشعة الصادرة تدخل الكوى الى المنازل ، حيث يوصف حتى عهد قريب ان الشعاع الضوئي مستقيم ، وهذا ما بدا لعين الاوغاريتي الذي اعتمد على العين كثيرا / .

يرح (القمر) : يحرس القطيع ، ويرعى الرعاة .

كاشر وخاسس : مهندسا الآلهة / من مصر / وينادا احيانا كاسم مفرد .

جفنة وحقلة : رسولا البعل / الحراثة ، وتقليم الاشجار / .

ملاحظة :

« مراجعة النصوص : عن نصوص مترجمة الى العربية » .

- انيس فريحة : ملامح وأساطير من اوغاريت - دار النهار ١٩٨٠ .
- جبرائيل سعادة : اغاريت : ملامح وأساطير .
- نسيب وهيبة الخازن : اوغاريت / الملاحم والاساطير / .
- النص (بمراجعة) : قدم - بمحاضرة مستقلة - ضمن أسبوع الوثائق التاريخية المصورة / الاول / .

★ ★ ★

أفكار حول الصحافة والتعليم والثقافة

محمد البخاري

تعكس الدولة في سياساتها التعليمية ، خطط حزب البعث العربي الاشتراكي . الذي طرح بعد الحركة التصحيحية شعار ديمقراطية التعليم ، الذي عبرت عنه ادبيات الحزب كفاية يهدف منها الى رفع السوية الثقافية بين اوسع قطاعات الجماهير في القطر .

ونلمس نتائج هذه السياسة بوضوح وجلاء من خلال النتائج العملية التي تحققت في هذا المجال الهام منذ عام ١٩٦٣ وحتى اليوم . فمن استعراض لارقام النشرات الاحصائية عن التعليم في القطر منذ عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٨٤ نلمس التوسع الكبير في انشاء مؤسسات التعليم بمراحله المختلفة ، والتي تضاعف عددها خلال

الفترة (١٫٩١) مرة في مدارس التعليم الابتدائي ، و (٢٫٩٧) مرة في مدارس التعليم الثانوي المهني والفني ، و (١٫٠٥) في دور المعلمين والمعلمات ، وتضاعف في الوقت نفسه عدد الجامعات واوجدت كذلك معاهد التدريب المختلفة التي وصل عددها عام ١٩٨٤ الى (٦٢) معهداً متخصصاً ، وجرى التوسع في احداث مدارس ومراكز التدريب المختلفة التي وصل عددها في نفس العام الى (١٠٣) مدرسة ومركز .

الى جانب الجهود الحثيثة التي تقوم بها الجهات المختلفة تحت اشراف وزارة الثقافة والارشاد القومي ، لمحو الامية الابجدية تطبيقاً للقانون رقم (٧) لعام ١٩٧٢ ، حيث تضاعف عدد صفوف محو الامية المفتتحة في الفترة ذاتها (١٧٫٩٨) مرة .

وهذا التوسع الواضح ادى بدوره الى مضاعفة قدرة واستيعاب مؤسسات التعليم في القطر خلال نفس الفترة بمعدل (٢٫٧٤) مرة في التعليم الابتدائي ، و (٤٫١٧) مرة في التعليم الاعدادي ، و (٤٫٩١) مرات في التعليم الثانوي العام ، و (٥٫٧٨) مرات في التعليم الثانوي المهني والفني ، و (١٫٧٠) مرة في دور المعلمين والمعلمات ، و (٣٫٦٦) مرات في الجامعات ، الى جانب عشرات الاف الطلاب الذين استوعبتهم معاهد ومدارس ومراكز التدريب المختلفة ، والتوسع في استيعاب الاميين في صفوف محو الامية في نفس الفترة والذي تضاعف (١٠٫٩٩) مرات .

وجاء هذا التطور ليلبي حاجة المجتمع الاساسية الى التعليم ، ورفع السوية الثقافية في اوساط الجماهير الواسعة ، وتلبية احتياجات خطط التنمية الشاملة والسريعة الى الملاكات المؤهلة والمدربة لجميع فروع العلم والتكنولوجيا . ولتربية الانسان الجديد القادر على تحقيق خطوات التحول نحو الاشتراكية وبناء مجتمع سليم تنتفي فيه كل صور الاستغلال والتبعية ، ويمهد السبيل للوصول الى مجتمع متطور من كل النواحي .

فديمقراطية التعليم وانتشاره في اوساط المجتمع ، احد شروط تحقيق الثورة الثقافية التي هي من مقومات نجاح كل الثورات الاشتراكية ومنها التي سبقتنا الى بناء مجتمع اشتراكي متقدم . عندما وضعت ضمن اولويات خططها الثورية لقلب المجتمع القديم ، لتحل فيه مفاهيم متقدمة تحافظ على تراثه وشخصيته القومية ، بانفتاح على التراث الثقافي الانساني ، باتجاهين اخذا وعطاء ، ولتربية الانسان المزود بالمعارف العلمية ، والناضج سياسيا وفكريا ، والقادر على التفكير من منطلق علمي واضح .

لان المطلوب من الاشتراكية ، ليس القضاء على الاستغلال وحسب وانما تحرير ذات الانسان واطلاق قدراته الخلاقة والاخلاقية وفسح المجال امامه واسعا لتلقي الثقافة التي تنسجم واصالة شخصيته القومية المنفتحة على الثقافة الانسانية . فالتعليم رديف الثقافة ضرورة ملحة تزود الانسان بالمعرفة ، التي هي السلاح الفعال في النضال من اجل التحرير الكامل والصمود في وجه كل التحديات ، والذي يفسر اي اخفاق فيه النقص في المعرفة وحده . فعندما تكون الثقافة في متناول الجميع والتعليم المساعد على تلقيها مبرمج شديد الارتباط بخطط التنمية الشاملة وموجه نحو العمل المنتج الخلاق ، تتوفر واحدة من الضمانات الاساسية لانتصار الاشتراكية وتعزيز منعة المجتمع من الامراض التي قد تنتقل اليه من المجتمعات الراسمالية الاستهلاكية .

وللصحافة دور هام في عملية تحقيق الثورة الثقافية ، من خلال نشرها لكافة اشكال المعرفة المفيدة في اوساط الجماهير وهي تشارك في ذلك المؤسسات الثقافية في المجتمع ، وتتفاعل معها لصنع الانسان المسلح بالمعرفة العلمية ، لان الانسان المزود بالمعرفة العلمية ، يستطيع تلقائيا المشاركة في حل مشاكل التطور العلمي والتقني التي تواجه وطنه وامته . هذا الامر الذي يتيح المجال لاحداث التغيير والتطور المطلوب في كل نواحي الحياة الانسانية .

وتطور الثقافة وانتشار التعليم المبرمج المرتبط بالنواحي الانتاجية يؤدي في النهاية الى تنظيم العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بين الفرد والمجتمع وبالعكس . لان العلاقات الاجتماعية التي يفرضها المجتمع المتقدم الجديد تنعكس من خلال الدور الاجتماعي الذي يؤديه فيه الفرد ، ومجموعة الافراد والجماعات التي يتشكل منها المجتمع ، وعلاقاته الانتاجية التي تتغير بدورها مع التطور العلمي والتقني الناتج عن هذه العلاقات . وتوسع الافق المعرفي والثقافي لافراد المجتمع ، عبر ما توفره لهم قنوات توصيل المعرفة ونشر الثقافة والتعليم .

فلوسائل الاعلام الجماهيرية ، وخاصة منها الصحافة ، دور اساسي الى جانب المؤسسات التعليمية في تربية الاجيال الناشئة ، والتاثير في وعي وادراك الانسان الجديد صاحب المنطق والتفكير العلمي السليم ، والقادر على انجاز خطط التنمية الشاملة في القطر . واجراء التحولات الاجتماعية المطلوبة والحفاظ على القيم والتراث الثقافي الغني الذي يعبر عن وحدة الامة العربية . هذه المهمة التي يجب ان يتصدى لها الجميع من ابسط فرد في المجتمع الى اكبر مسؤول فيه ، وبالاخص تلك الشريحة المثقفة التي تتحمل واجب تحقيق المعارف الانسانية وفق هذا المنطلق ونشرها في وسائل نشر المعرفة المختلفة في المجتمع .

فديمقراطية التعليم وشعبيته من بديهيات اي ثورة ثقافية لتعزيز التقدم في الواقع العلمي ، والصحافة يمكن ان تكون محركا لهذه الثورة ودافعا لها من خلال نشرها لخبرات تلك الدول التي سبقتنا الى تحقيق الثورة الثقافية اللازمة لدخول القرن الحادي والعشرين ، كدولة طليعية تضيق الهوة بينها وبين دول العالم المتقدم ، وتجاري روح الحضارة المعاصرة ، وتسهم في تقدم البشرية جميعاء .

وعلى سبيل المثال كان على عاتق الصحافة السوفييتية ولم يزل دور اساسي في عملية تطوير التعليم الشعبي . وتغيير المجتمع نحو الافضل ، من خلال دعوتها لقرارات قيادته السياسية وتعبئتها لافراد

المجتمع ، وتعزيز التفاهم حول هذه القرارات ، وتوجيههم الى اجراء التغييرات الثقافية من خلال تنظيمها للحوار الواسع بين جميع افـراد المجتمع ومؤسساته ، والقيادات السياسية والتشريعية والتنفيذية فيه من حرصها على حرية الفكر والتعبير وتعزيز الديمقراطية الشعبية . والذي تتيحه لها شعبيتها الكبيرة التي تستند على دقة تنظيم هذه الصحافة افقيا وعاموديا ومضمونا . وتعبر عن احتياجات كل طبقات وشرائح المجتمع السوفييتي بدقة تحسد عليها . تبدا من الصحافة القاعدية التي تصدر في المناطق والنواحي والمنشآت الصناعية والزراعية ومؤسسات التعليم والبحث العلمي المحلية .. الخ ، بعدد نسخ قـد يتجاوز بضع مئات او بضعة الاف ، الى صحافة اكبـر بقليل تلبي احتياجات مناطق ادارية اكبر بمؤسساتها وهيئاتها المختصة ، والتي يتجاوز عدد نسخها عشرات الالاف ، الى صحافة الجمهوريات الاتحادية التي يقدر عدد نسخها بمئات الالاف ويقترب احيانا من المليون نسخة او يتجاوزه ، الى الصحافة الاتحادية المركزية التي تصدر بملايين النسخ . كلها بتنسيق عجيب في موضوعاتها يتيح لها التخصص العميق في نشر المعرفة وتعزيز الثقافة ودفع حركة التعليم الشعبي في كل مراحله وتعزز البحث العلمي من خلال قيامها بالنشر والتوثيق العلمي لنتائج وثمرات الجهد الانساني .

فتأثير الصحافة لا يقاس فقط بعدد النسخ التي تطبع او توزع ، بل من خلال وصولها وتلبيتها لاحتياجات كل الشرائح الاجتماعية الى المعرفة والاطلاع وتوسيع الافق العلمي . وفي تصديها للجهل الذي خلفته لنا العهود الاستعمارية وعلى رأسه الامية الابجدية والحضارية وتربيتها للاجيال الثورية ، وجعل الثقافة في متناول الجميع ، والاسهام في خلق القارىء الدائم لها بالتنسيق الوثيق مع مؤسسـات الثقافة والتعليم والبحث العلمي في المجتمع . وربط هذ التنسيق بالواقـع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في القطر . دون الخروج عـن مبدأ الحوار الدائم مع القارىء .

فمن خلال وظيفتها الثقافية تقوم الصحافة في القطر بتوضيحها وتبسيط سياسة الدولة على جميع الاصعدة ، وعبرها تعالج مشاكل الحياة اليومية ، وتربط بين الاحداث المحلية والعربية والعالمية من منطلق علمي يفهمه القطاع المستهدف من الرسالة الاعلامية . جنبا الى جنب مع وسائل توصيل المعرفة الاخرى من اذاعة وتلفزيون وسينما ومراكز ثقافية ومسارح ... الخ ، وفي مقدمتها مؤسسات التعليم المختلفة التي عليها النهوض بمستوى التعليم والتربية في اوساط اوسع القطاعات الجماهيرية المنتجة .

فالصحافة موثق وموصل القيم الثقافية والروحية للانسان تسهم من خلال النشر العلمي في دفع عجلة تقدم البحث العلمي المحلي ، وفي تعميم المعارف التي تضمن ثقافة اشتراكية انسانية تحافظ على الشخصية القومية للامة العربية في هذا العالم سريع التقدم ، عصر المنجزات العلمية الهائلة . عبر تحقيقها ونشرها لثمرات الجهد الثقافي للانسانية . في اختيار دقيق للمفيد الذي تحتاجه خطط التنمية الوطنية ويعزز الاستقلال الوطني الايجابي الذي يستطيع ان يتعايش مع الاسرة الدولية وخاصة الصديقة منها .

ونشر الاخبار المبسطة المدعومة بالتعليق اللازم الذي يربط بين الخبرات العالمية والخبرات المحلية ، يخلق المدرسة الوطنية في التربية والثقافة والعلوم ، دون الانفصال عن حركة التقدم في العالم بأسره بغض النظر عن النظم الاجتماعية السائدة في دوله . شرط عدم الابتعاد عن الخط الفكري الذي اختارته جماهير القطر ، والمعبر عنه في ادبيات حزب البعث العربي الاشتراكي ، قائد المجتمع والدولة كما نص الدستور الدائم للجمهورية العربية السورية الذي اقر في استفتاء شعبي عام ، واعلن في ميثاق الجبهة الوطنية التقدمية في القطر .

فالخبر المبسط الواضح ، يكسب الصحافة اهمية خاصة في حياة القطاع المستهدف اليومية ، وفي التوجه الفكري العام لهذا القطاع

والمجتمع باسره . بعد ان ترتفع بمستواها الى حيز الصحافة الشعبية ، والموثوقة في قطاعها المعين ان كانت صحافة متخصصة ام موجهة لشريحة معينة من المجتمع . خاصة وان الصحافة الشعبية هي الخط الامامي على جبهة الصراع الدامي الذي تفرضه علينـا المخططات الصهيونيـة والامبريالية التي تهدد وجودنا من جذوره .

وهيئة التحرير المتمكنة من واقع الجمهور الذي تخاطبـه عبر وسيلتها الاعلامية المحددة ، والمضطلعة على جميع نواحي حياتـه الاجتماعية والثقافية والجغرافية والزمنية والحضارية ، هي القادرة على اعطاء المتلقي رسالة اعلامية شاملة ومركزة في آن معا تربط الفكر بالعمل ومنطلقة من خطط التنمية وادبيات القيادة السياسية في القطر ، بشكل يهيىء هذه الجماهير للعمل وفق هذه الخطط ، ويعزز التفافها حولها ويجعلها في متناول ادراكها لتنفيذها عن قناعة وفهم واضحين .

وهذا لا يقف عند اختيار مضمون الرسالة الاعلامية وحسب بل وفي شكل عرضها واختيار موضعها على صفحات وسيلة الاعلام المطبوعـة ، والتي توفر شروط البساطة والتحليل والتشويق والفهم . والذي يسهم بدوره في توسيع قاعدة هذه الوسيلة الاعلامية صحيفة كانت ام مجلة ام غير ذلك من وسائل الاعلام في اوساط اوسع الجماهير ، تزودهم بالمعارف النظرية اللازمة للتطبيق العملي في الحياة اليومية .

وهذا ما يمكن ان نلمسه في صحفنا المركزية الثلاث التي تقدم خدماتها الاعلامية في تفاوت تمليه ظروف القطر ، والواقع الراهن للمجتمع فيه ، حيث تقوم بنشر التوعية السياسية وتبسيط سياسة الدولة عربيا ودوليا ، في سعي منها الى تعميق فكرة الوحدة العربية ودعـم النضال العربي وحركة التحرر الوطني العربية والعالمية ، في مواجهة الصهيونية والامبريالية العالمية . وتبسط السياسة الاقتصادية للدولة مـن خلال متابعتها لسير عمليات التنمية ، واطلاعها القارىء علـى الحقائق التي تخدم الفكر القومي الاشتراكي ، وبدعم نجاح سير عمليات التحول نحو الاشتراكية في القطـر .

وكذلك فهي تشجع الانتاج الادبي والفني وتقدم خدمات ثقافية واسعة ، وتشجع الرياضة بتناولها لاحداثها المحلية والعربية والدولية ، وتسهم في عملية التنمية الاجتماعية من خلال اهتمامها بقضايا التربية والتعليم وتشجيعها للانتاج العملي ونشر اخباره اضافة لدورها الهام في ممارسة الرقابة الشعبية على اجهزة الدولة والمجتمع .

والصحافة اليومية عكس الصحافة الاسبوعية والشهرية .. الخ والمتخصصة ، تعتمد على المواد الاخبارية بشكل واسع ، لتكون مؤثرة ومفيدة للقارىء ، وهي تحاول ان تكون مبتكرة من حيث اللغة والشكل مدعمة بالشرح المنطقي في عرض الافكار والمفاهيم والحقائق المدعمة بالصور في اكثر الاحيان . تعكس معها المستوى المهني للصحفيين العاملين فيها ومستوى اعدادهم الفكري والعلمي والمسلكي .

فالعرض الواضح والمنطقي والمفيد ، هو من سمات الصحفي الناجح بينما تميز اعمال الصحفيين قليلي الخبرة والحلط ، السطحية والاسهاب في الشرح ، والضياع في عرض الحقائق والاحداث الهامة والدخول في تفاصيل غير واضحة للقارىء مما يرتب ركاكة في عرض المضمون ، وبالتالي فقدانها لثقة القارىء الذي ينصرف عن مطالعتها .

وفي ظروف بلد نام مثل سورية لم تزل تؤثر فيه الامية الابجدية ، وتستشري فيه الامية الحضارية في قطاعات واسعة من الجماهير ، تدفع وسائل الاعلام الاخرى المتقدمة في عملية نشر المعرفة وتطوير التعليم والثقافة في المجتمع ، وخاصة منها الاذاعتين المسموعة والمرئية . مما يحتم وجود علاقة وطيدة بين وسائل الاعلام الجماهيرية ، لتنسيق خدماتها الاعلامية ، فيما بينها . فالصحافة المقروءة تتمتع بقدرة التوثيق والحفظ وسهولة العودة لها عند الحاجة ، بينما الاقنية الاخرى هي اقنية وقتها فقط . مما يجعل الصحافة المقرؤة مصدرا دائما للمعلومات ان كانت للقارىء ام للصحفي في الاذاعتين المسموعة والمرئية . من خلال توثيقها للاحداث اليومية المحلية والعربية والعالمية . لتكون مصدرا من مصادر

المعرفة التي تسجل تطور المجتمع المعاصر نحو الهدف المرسوم الى الاشتراكية ، للاجيال القادمة .

ومن هنا تنبع الحاجة للمادة الصحفية الجيدة والمفهومة والواقعية والمنتظمة ، التي يجب ان يتعود عليها القارىء يوميا في عملية حصوله على السواء . وهذا ما تراعيه استراتيجية الاعلام في القطر ، والتي عبر عنها الامين العام لحزب البعث العربي الاشتراكي ، رئيس الجبهة الوطنية التقدمية رئيس الجمهورية حافظ الاسد ، بقوله : « اننا نريد للاعلام ان يكون اداة تغيير وتطوير نحو الافضل في كل مجالات الحياة ، وخاصة في مجال التنمية الاجتماعية » . ويترتب على عاتق الصحافة الاهتمام بتكتيكها اليومي الذي يجعل منها مصدرا يوميا ومنتظما لتلقي الاخبار وفي تحسين دورها القيادي والتنشيط في العملية التربوية والتنموية في المجتمع .

وهنا يلعب التخطيط السليم للعمل الصحفي الدور الرئيسي للوصول الى الهدف المطلوب لرفع المستوى الثقافي للمجتمع بأسره هذا التخطيط الذي يعتمد في اساسه فتح الملفات لكل المواضيع والابتعاد قدر الامكان عن الذاكرة الشخصية التي قد تخون صاحبها عند الحاجة ، فاسحة المجال للاخطاء في ابداعاته الصحفية . وكذلك في تعامله مع مختلف مصادر المعلومات الذي يجب ان يكون بتوجه نقدي متفتح وايجابي يساعد على الوصول الى اهداف الخطة الاعلامية .

والتخطيط السليم يتيح امكانية التنسيق بين مختلف النشاطات الاعلامية ، وخاصة منها في مجال التربية والتعليم وتعميق الثقافة بشكل عام . وتسهل سبل الحصول على راجع الصدى ، وتمتين العلاقة بالقارىء الهدف الرئيسي من العملية الاعلامية ، في مكان وجوده في المصنع أم في المزرعة أم في مؤسسات الخدمات العامة ام في مؤسسات التعليم المتنوعة.

اما علاقة الصحافة بالتعليم ، هذه العلاقة التي يجب ان تتعدى حدود نشر الاخبار والتحقيقات الى مرحلة تهيئة الجيل الصاعد وتوجيهه نحو

مهنة المستقبل ، ومحاربة المفاهيم البورجوازية في تحصيل العلم والدراسة، ليكون الفرض الاساسي من التعليم هو الحصول على مهنة شريفة يحتاجها المجتمع لتقدمه ورفاهيته ، لا الحصول على الالقاب والمراكز الاجتماعية الزائفة . وتقديم هذه المهن للقارىء الشاب بقالب شيق يدفعه للتوجـه نحوها بملء ارادته وبغض النظر عن معدل علاماته في المدرسة . وكذلك في طرح مشاكل الخريجين بجرأة وصراحة كي تكون صورة المستقبل واضحة للقارىء في المدرسة ام في الجامعة ام في مواقع المسؤولية . لدفع الجهات المسؤولة الى وضع الحلول المناسبة في الوقت المناسب وبمشاركة ضمنية من الجميع عبر صفحات الصحافة اليومية التي تدعم بذلك من شعبيتها وتوسع قاعدة قرائها الذين يجب أن يجدوا فيها حلولا مقترحة لمشاركهم اليومية .

فحب المطالعة يبدأ عند الانسان من المدرسة ، ويتطور مع تطوره عبر مراحل حياته . وبقدر اهتمام الصحيفة بمشاكله الحياتية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، بقدر ما يزداد تعلقه بها معترفا بها مصدرا لنمو معارفه الثقافية ومادة للتعليم مدى الحياة .

فالصحيفة التي تشارك بنشاط في حل مشاكل حياة الجماهير ، وتبحث في مشاكل التعليم والمستوى الاقتصادي والثقافي في القطر ، وتقدم لها التحليل والنتائج والمقترحات العملية ، مقارنة بينها والحقائق الواردة في القطر وفي الاقطار العربية والصديقة ودول العالم الاخرى . تستطيع المساهمة في تربية هذه الجماهير ، وان تدخل في حياتها ليس مجموعة من المعارف وحسب ، بل وان تساهم وبفعالية في تقديم الحلول والمقترحات للعديد من المشاكل العلمية والثقافية والفنية التي تعيق من تقدم المجتمع نحو الامام .

وعلى الصحافة ان تراجع باستمرار راجع صدى رسالتها الاعلامية، ومدى تأثيرها الفعلي ، عن طريق دراسة بريد القراء دراسة علمية تأخذ اساسها من اهداف استراتيجية الاعلام في القطر ، وتكتيكها الذي تعكسه

خطط عملها السنوية والربعية وحتى اليومية ، وكذلك من خلال البحوث الاجتماعية التي يجب ان تقوم بها الصحافة منفردة ، او مجتمعة مع وسائل الاعلام الجماهيرية الاخرى ، واستفتاءات القراء التي يجب ان تنظم بين الحين والآخر وباستمرار . ودراسة وصول الصحافة وانتشارها الفعلي في الاوساط المستهدفة . هذه الدراسات التي تعين الصحافة على تحديد اقصر الطرق للوصول الى هدفها في تلبية احتياجات المجتمع والقارىء . ولتكون من عوامل تطورها الذاتي .

فالصحافة لا يمكنها ان تعيش يومها فقط ، اذ عليها ان تدرك استراتيجية الاعلام المتجددة دائما ، وتحديد طرق واساليب وصولها للقارىء . وتحقيق هدفها الاساسي في تطوير المستوى الثقافي للمجتمع ، ودفع الحركة الثقافية في القطر ، الذي وضعته على عاتقها القيادة السياسية في الدولة والمجتمع .

وهذه الاستراتيجية تعتبر الاساس للتنسيق في عمل الصحافة والاعلام بشكل عام واجهزة المجتمع الاخرى . وفي اختيار المواد الاعلامية بشكل صحيح ، وفي اعداد خطط الاعداد والتدريب المستمر للعاملين في الصحافة اثناء الخدمة ، ان كانت بانقطاع أم دون انقطاع عن الدوام في المؤسسة الصحفية . وفي اعداد الكوادر الصحفية الشابة ، بربط عضوي بين النظرية والتطبيق العملي في العمل الصحفي المنطلق من روح العمل الجماعي العلمي الواعي والمدرك للاهداف التي يقوم عليها الاعلام في القطر وبتصور مسبق للنتائج التي يجب ان تخدم التوجه الاشتراكي في القطر وفي الوطن العربي .

وتساعد على تطوير خدمات الاعلام المختلفة بما يلبي احتياجات الشرائح الاجتماعية الجديدة التي برزت في حياة القطر الاجتماعية ، بعد النجاحات الكبيرة التي حققها التعليم ، والاعداد الكبيرة من الخريجين الذين تضاعف عددهم من عام ١٩٦٥ الى عام ١٩٨٤ في التعليم الابتدائي (٥٤ر٨) مرات ، وفي التعليم الاعدادي (٨٠ر٤) مرات ، وفي التعليم

الثانوي العام (٣٢ر٥) مرات ، وفي التعليم الثانوي المهني والفني (٧٧ر٥) مرات ، وفي دور المعلمين والمعلمات (٢٢ر٣) مرات . الى جانب عشرات الاف الخريجين من جامعات ومعاهد ومدارس ومراكز التدريب المختلفة . وخريجي الدراسات العليا في القطر وخارجه .

والمشاركة في طرح مشاكلهم ، والاهتمام بالمشاكل الجديدة التي نتجت عن هذا الواقع الجديد الذي يواجه خطط التنمية في القطر ، واثارة موضوع الطلاب الموفدين للدراسة في جامعات ومعاهد العالم المختلفة والذين يقدر عددهم بأكثر من (٢٥) الف طالب . من خلال واقع حاجة القطر لمثل هذه الاعداد الكبيرة من الموفدين ، والتي اجد ان الحاجة لمثل هذا العدد الكبير من الموفدين لا ينسجم والنهضة التعليمية الجبارة التي يشهدها القطر ، وكان من الافضل لو حولت المصاريف الكبيرة التي تنفق على ايفادهم لتوسيع ودعم قدرات مؤسسات التعليم في القطر وانشاء معاهد ومراكز البحث العلمي فيه . التي تلبي حاجة التنمية فيه . وحبذا لو امكن تحويل المساعدات الخارجية التي توفرها الاتفاقيات الثقافية مع الدول الصديقة للانفاق على تعليم الموفدين الى مساعدات تقنية وخبرات علمية وبحوث مشتركة ، تعزز قدرات مؤسسات التربية والتعليم والبحث العلمي في القطر ، بعد ان وصل به التطور الى حيز الاستخدام السلمي للذرة وغزو الفضاء الكوني . الى جانب المنجزات الاخرى التي تضيق الهوة بين القطر وبعض الدول النامية التي سبقتنا في النمو والتطور العلمي والثقافي والاجتماعي .وتدفع به خطوات الى الامام للحاق بالدول المتقدمة.

هوامش :

(١) الاسد ، حافظ : كلمة في حفل افتتاح المؤتمر العام الرابع لاتحاد الصحفيين العرب بدمشق في ١٩٧٤/٧/٣٠ .
(٢) اسماعيل ، فايز : مع الجبهة الوطنية التقدمية تاريخا وطموحا . المناضل العدد ١٣٤ حزيران ١٩٨٥ .
(٣) بيليت ف. د. : الخبر في الصحيفة (بالروسية) .
(٤) البخاري ، محمد : دراسة لشكل ومضمون الصحافة اليومية السياسية في سورية (بحث غير منشور) .
(٥) سطول ، عبد المناف : مقالات منشورة في صحف البعث وتشرين خلال الاعوام ١٩٨٣ — ١٩٨٧ .
(٦) سنقر ، د. صالحة : دور التربية في القطر العربي السوري في التنمية الشاملة . المناضل العدد ١٢٥ ايلول ١٩٧٩ .
(٧) عيسى ، سميح : على طريق محو الامية في القطر العربي السوري وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٩ . — اضواء على حركة محو الامية في القطر العربي السوري بين عامي ١٩٧٧ — ١٩٨١ . المعرفة العدد ٢٤٧ ايلول ١٩٨٢ .
(٨) قاموس الاشتراكية العلمية (بالروسية) .
(٩) لينين ف. ي. : عن الصحافة (بالروسية) .
(١٠) ماركس ك. وانجلس ف. : الاعمال الكاملة ، الجزء ٦ (بالروسية) .
(١١) المجموعة الاحصائية لعام ١٩٨٥ .
(١٢) المرسوم ٥٨ والنظام الداخلي لاتحاد الصحفيين في الجمهورية العربية السورية ، منشورات اتحاد الصحفيين .
(١٣) مقدسي ، انطون : المثقف العربي والديمقراطية . المعرفة العدد ٢٣٩ كانون الثاني ١٩٨٢ .
(١٤) نضال حزب البعث العربي الاشتراكي (١٩٤٣ — ١٩٧٥) دراسة تحليلية تاريخية موجزة . القيادة القومية ، دمشق ١٩٧٨ .
(١٥) اليوسفي ، محمد كامل والكلاس ، محمد : مجموعة الانظمة والقوانين المطبقة في وزارة الاعلام ومؤسساتها ذات الطابع الاداري والاقتصادي . مؤسسة الوحدة . دمشق ١٩٧٧ .

★ ★ ★

نافذة على العالم

آداب

ترجمة واعداد

كمال فوزي الشرابي

● ترافن TRAVEN المغامر الغامض والأديب التقدمي في اربع من رواياته

يجسد الكاتب الذي يختبىء وراء هذا الاسم المستعار (بي. ترافن) احد اكثر الالغاز الادبية إثارة في القرن العشرين . فقد انطلق هـذا الرجل ، الملآى حياته بالاسرار ، في ذرع دروب العالم طوال حياته ، تدفعه اسباب غامضة ، مما اهاب بعدد من الكتاب الى نسج هالة من الاساطير حوله ، والى الغوص في كتابة سيرته للكشف عن هويته . ادعى بعضهم مثلا انه جاك لندن ، او امبروز بيرس ، او انه الابن غير الشرعي للقيصر غليوم الثاني . كما زعم بعضهم انه مجذوم من شياباس (منطقة في جنوبي المكسيك) . وذهب آخرون حتى الى القول انه قد يكون رئيس جمهورية المكسيك الاسبق ادولفو لوبيث ماتيوس ! وقد أحصي عدد الالقاب المفترض انه حملها فبلغ الثلاثين . وترافن كاتب ، ولكنه مارس عدة مهن فكان بحارا ثم ممثلا ثم مندوبا ادبيا ثم مكتشفا ... وذلك تحت ستار جنسيات مختلفة منها الليتوانية ، والمكسيكية ، والالمانية ، والامريكية . .

من الصعب النفاذ الى سر ترافن . وعلى الرغم من التحقيقات الجادة العديدة فقد حصلت اخطاء في وجهات النظر او في التفسيرات المختلفة المتعلقة به . مثال على ذلك الخطأ الذي وقع فيه اوليفييه بارو في تقديمه لكتب ترافن الاربعة التي اعيد نشرها مؤخرا في منشورات ١٠ / ١٨ الفرنسية ، اذ اشار الى ان اسمه هو اوتو فينيكيه استنادا الى الاسم الذي تحمله اسرة والدته ، بينما اثبت الصحافي البريطاني ويل وايات في كتابه (سر السييرا مادريه) ـ وهي سلسلة جبال في شمالي المكسيك ـ الصادر عام ١٩٨٠ عن منشورات دابل دي الانكليزية ـ اثبت بشكل منطقي وحاذق ان اسمه الحقيقي هو البرت اوتو ماكس فيقيه ، وقد ولد في ٢٣ شباط ١٨٨٢ ، قرية « بروسيا الشرقية تقع اليوم ضمن الاراضي البولونية .

والواقع ان ترافن كان قد اتخذ اسما مستعارا هو ريت ماروت ، وذلك في مطلع شبابه ، حين كان يطوف المانيا كممثل او حين كان يصدر منذ عام ١٩١٧ جريدة اتسمت بالنزعة الفوضوية هي (دير زيغل ـ بريتر) . ثم نجده في مونيخ عام ١٩١٩ إبان الغليان الثوري لجمهورية المستشارين . ثم لا نعثر له على اثر حتى ظهوره باسم ترافن في المكسيك عـام ١٩٢٤ . وتقرّى الاختصاصيون آثاره في كل من سويسرا ، وهولندا ، وكندا ، وانكلترا حيث سجن قبل ان يبحر الى تامبيكو (مرفا كبير على خليج المكسيك) . ومن المكسيك ارسل مخطوطاته الى ناشر ببرلين . ومع النجاح الذي لقيته اعماله في العشرينات بألمانيا ثم في الثلاثينات في كل من انكلترا وامريكا ، فان جميع الناس كانوا يجهلون من هو ترافن واين يختفي . . .

في عام ١٩٤٧ عرض شخص اسمه كروفس على المخرج السينمائي الامريكي جون هيوستون اخراج رواية (كنز السييرا مادريه) ، وقدم نفسه الى المخرج المذكور على انه المندوب الادبي لترافن . هذا الشخص كروفس اصبح بعد مدة من الزمن تورسفان . ومما لا يدعو الى الشك ان تكون اسماء فيقيه ، وماروت ، وكروفس ، وتورسفان تدل جميعها

على شخص بعينه هو تراڤن . وكان من حق الشهرة التي اكتسبها أن تكرمه حكومة المكسيك ، بناء على طلبه ، فتبعثر رماد جثته ، بعد وفاته عام ١٩٦٩ ، من طائرة على الغابات العذراء لمنطقة شياباس حيث يعيش الهنود الحمر الذين طالما دافع في مؤلفاته عن قضاياهم .

ومهما يكن من امر هوية تراڤن ، فانه لمن الممتع حقا ان تتاح لنا الفرصة اليوم لقراءة اعماله في طبعتها الجديدة . الم يسبق له ان كتب الى ناشره الالماني : « لا اهمية على الاطلاق لسيرة المبدع . اذا لم يستطع المؤلف ان يدلل على هويته باعماله فمعنى ذلك ان هذه الاعمال ، كالمؤلف نفسه ، لا تساوي شيئا » . وبصرف النظر عن الالغاز التي احاطت بحياته ، والتي حشدت له صفوفا من الفضوليين وغذت نجاح اعماله ، يبقى السؤال الاهم وهو : هل كان تراڤن كاتبا مجودا ؟

يبلغ عدد مؤلفات تراڤن اثني عشر مؤلفا . ونعتبر ثلاثة ، من بين الاعمال الاربعة التي اعيدت طباعتها ، افضل هذه الاعمال ، وهي (سفينة الموتى — عام ١٩٢٦) ، و (كنز السييرا مادريه — عام ١٩٢٧) ، و (تمرد المشنوقين — عام ١٩٣٦) . اما الرابع وهو (عربة النقل) ويسرد قصة اندريس اوغالده ، وهو عامل كادح من الهنود الحمر ، فان قيمته كرواية مستندية واثنولوجية تفوق قيمته الادبية . والواقع ان هذه الاعمال قد ترجمت الى الفرنسية اما عن الالمانية أو الانكليزية أو الاسبانية . ونحن نعرف ان الطبعات الاصلية قد صدرت بالالمانية ، ولكن تراڤن كان ينتقل بسهولة من لغة الى اخرى وانه اسهم بنفسه في الترجمات الانكليزية .

ثمة شبه كبير بين بطل (سفينة الموتى) وتراڤن نفسه . انها حكاية بحار امريكي تتخلى عنه سفينته في مرفأ انڤير ببلجيكا ، بلا نقود ولا اوراق تثبت هويته . والانسان غير القادر على أن يبرهن من يكون انما هو انسان ميت . وحين يقع هذا الانسان بين سلاسل الآلة البيروقراطية فانه يضطر على الدوام الى المزيد من الهروب حتى يصل

الى الابحار على سفينة صغيرة رديئة مهددة كل حين بالغرق ، وهي اشبه ما تكون بسفينة اشباح انطلقت من اعماق الجحيم . وليست هذه الرواية حكاية بحرية فحسب بل انها اسطورة ميتافيزيائية على طريقة جوزف كونراد .

اما (كنز السييرا مادريه) فهي رواية مغامرات شدت اليها المخرج جون هيوستون . في الفيلم يتقمص همفري بوغارت شخصية دوبس ، المغامر الامريكي الذي انعدمت فيه كل ذرة من الاخلاق واحترام القانون. وهكذا يصور لنا ترافن في روايته جشع الباحثين عن الذهب وشراستهم من جهة ؛ وبراءة الهنود الحمر ونبلهم من جهة اخرى . وكذلك يبين لنا في روايته (تمرد المشنوقين) هؤلاء الهنود « وهم يفضلون الموت جوعا في ظل الاستقلال والحرية على العيش في يسر تحت اوامر السادة المستعمرين » . وينتهي بهم الامر ، بعد ان اضطهدوا واستغلوا كثيرا في قراهم واراضيهم ومزروعاتهم ، الى الثورة تحت شعار « الارض والحرية ! »

من الواضح ان اعمال ترافن ملأى بالافكار التقدمية والعواطف الانسانية . لقد حل هذا الكاتب الكبير في المرتبة الاولى من الكتاب الغاضبين الثائرين الذين كافحوا طوال حياتهم من اجل قضايا الفقراء وهمومهم ، وفي سبيل القضاء على الظلم الاجتماعي حيثما وجد . انه يرسم لنا عن المكسيك وعن هنودها الحمر وعمالها الكادحين وطبيعتها الجميلة صورا ملونة حية خالدة مستمدة من اعماق التقاليد الشعبية ، تلك التقاليد العريقة التي تمجد الانسان والارض والحرية .

● مشكلة الكتاب الذين تمنعهم مسؤولياتهم العائلية وضيق الوقت من الابداع

قد تبدو (لويز) ، وهي الرواية الخامسة عشرة للكاتب الفرنسي إيف نافار Ives Navarre ، والصادرة مؤخرا عن (منشورات فلاماريون) ، بناء توضيحيا لدراسة الكاتب الفرنسي جان ـ لوي بودري

الصادرة عن (منشورات مينوي) تحت عنوان (فرويد وبروست والآخر) ، حيث تظهر الصلابة التي لا يمكن التغلب عليها من قبل اي مؤلف يضطر الى العمل في مجال ادبي ضيق وهو محاط على الدوام بأفراد اسرته . مسكينة لويز ! انها من فئة هؤلاء الكتاب الذين يشعرون بأنهم يحملون على كواهلهم اعباء قصص كبيرة ، قصص حيواتهم او سيرهم ، وبان كتابة هذه القصص تشكل لديهم مسوغ وجودهم واكتماله ، كان مغامرة الحياة لا يمكن ان تجد حقيقتها كاملة الا في تدوينها الذي يهب لها البقاء .

لطالما بدات لويز كتابة رواياتها ، واحيانا بهذه الكلمات التي تثير ببساطتها المتعة في نفسها : « انا ادعى لويز » . بداية طيبة . ولكن ماذا بعد ؟ هذا « البعد » يعود شأنه الى المزاج ، اذ تقبل ذكريات الشباب ، او انطباعات النهار ، ويحلم الخيال برحلات تمت في بلاد غريبة منذ عهد بعيد ، او يدور هذا الخيال مع الواقع في البيت الذي تعيش فيه مع زوجها لوسيان .

لوسيان هو المانع الاول من الكتابة ، لانه اكثر المانعين الآخرين قربا واكثرهم خطرا ، ونعني بالآخرين الاولاد . فالجميع يريدون أن يثنوا لويز عن عزمها وعن تحقيق مشروعها . ويتساءلون : ترى ، ايكونون هم المقصودين في هذه الاوراق والدفاتر التي تخفيها عنهم ؟ وهل تظهر معايبهم ، او تنفر منهم ، او تجعلهم اهدافا للسخرية ؟ بلى ، على لويز ان تلغي مشروعها الغامض .

أما هي فانها مع ذلك تقاوم . تقاوم منذ زمن بعيد حتى ادركها الهرم ، فتعود من جديد الى البداية ، في محاولة لانقاذ شذرات من الزمن المعاش ، واللقاءات ، والنزهات ، والرحلات ، والحدائق ، والسماوات ، والمآدب ... وهي كلها اشياء ثمينة لديها . لقد كافحت لتفرض نمط حياتها الذي هو نمط كاتبة حقيقية ، فلديها في المنزل مكتبها الخاص ، وهي تتزود على الدوام بدفاتر جديدة لشد ما مزقت

منها من دون ما ندم ، ولكن على كبير أمل في انها ذات يوم ستجرؤ على الكتابة . ترى ، ماذا كان يحل بها لولا الاخلاص فرناند وصمتها ومشاركتها ؟ فرناند خادمتها الامينة ، وكاتمة اسرارها ، تلك التي لا تمت الى الاسرة بصلة قرابة ، ولا تتورط فيما يتورط فيه الاخرون من عصاب . وقد تكون هي التي ستنقذ ذات يوم عمل حياة ، عمل حياة غير مستمر ، متقطع ، مبتور ، ولكن عدم اكتماله يحز في النفس .

يظهر التأمل في الكتابة واعداء الكتابة هنا بشكل واقعي شفاف لا يخلو من الخيال . وان لمن محاسن هذه الرواية لايف نافار انها تجعلنا نفكر في مدلولها من غير ما سرد ولا تعليم . وسيتعرف أكثر من كاتب وكاتبة الى أنفسهم في شخصية لويز ، وبخاصة اولئك الذين اوغلوا في السن ، وأوشكوا على مغادرة هذه الحياة الدنيا ، وعلى ضمائرهم عبء ثقيل لكتاب او كتب طالما حلموا بكتابتها ولكن الفرصة لم تسنح لهم ليكتبوها .

● لايوش كاساك Lajos KASSAK
الشاعر والرسام والناقد الطليعي بمناسبة مرور مئة عام على ولادته

لايوش كاساك (١٨٨٧ – ١٩٦٧) شاعر ورسام وروائي وكاتب مسرحي هنغاري كبير .

في عام ١٩١٥ اصدر مجلة (تيت) اي العمل ، ولم تلبث السلطات ان منعت اصدارها ، اعتبارا من العدد الرابع ، بسبب نزعتها السلمية وكفاحها ضد التسلح والحرب . ولم يلبث كاساك ان اصدر مجلة اخرى تحت اسم (ما) اي اليوم ، وقد اصبحت على مدى بضع سنوات صلة الوصل بين الكتاب الطليعيين الهنغاريين ، وارست قواعد ثورة حقيقية في الشعر الهنغاري اذ اقامت علاقات وثيقة بالحركات الاوروبية الحديثة ومنها التعبيرية الالمانية ، والمستقبلية الايطالية ، والتكعيبية الفرنسية .

بعد فشل انتفاضة (الكومونة) عام ١٩١٩ ، هاجر كاساك الى فيينا وبقي فيها ست سنوات . ولدى عودته الى هنغاريا اصدر روايته الذاتية الكبرى في ثمانية اجزاء تحت عنوان (حياة انسان) من عام ١٩٢٨ الى عام ١٩٣٩ .

في هذه الرواية (حياة انسان) يخبرنا كاساك أنه يتحدر من أسرة فقيرة كانت تعيش في الشمال من هنغاريا ، وانه عاش طفولة يكتنفها البؤس والحرمان ، وانه تمرد وهو طفل على نمط الحياة المألوفة ، فرفض ان يتابع دراسته بعد الصف الرابع الابتدائي مما دفع والديه الى تعليمه الحدادة لدى معلم حداد . وحين بلغ سن المراهقة وصل الى العاصمة بودابست حيث عمل صانعا متمرنا لدى عدة حرفيين على التوالي . وكان يتألم من استغلال هؤلاء الحرفيين وظلمهم السائدين في تلك الحقبة ، اذ كان الصناع المتمرنون يعملون بلا هوادة من اثنتي عشرة الى اربع عشرة ساعة في اليوم من دون ان يحصلوا على اجور مجزية .

في تلك الحقبة بدأ كاساك يرسم ويكتب ويقرض الشعر بخاصة . وتعرف فيما بعد الى عدد من النقابيين ، ولكن الحركة النقابية لم تكن تثير لديه كبير اهتمام بالنظر الى طبيعته المتسمة بالفوضوية والرافضة لاي قيد يحد من حريته . وقاده حب فتاة والحاجة الى ايجاد جمهور يقرأ قصائده الى الحزب الاشتراكي الديمقراطي الذي شجعه شاعره الرسمي واستقبله في بيته . وهناك صدم كاساك لدى اكتشافه الحياة البورجوازية المنعمة التي يعيشها من يسمون انفسهم بـ (البروليتاريين) .

في الثانية والعشرين من عمره انطلق مع رفيق له في رحلة على الاقدام فطافا قسما شاسعا من اوروبا . وقد الهمته هذه الرحلة قصيدته الملحمية الشهيرة (الحصان يموت والعصافير تطير) . وقد ذاق الرفيقان في رحلتهما شتى انواع البؤس والشقاء ، اذ ناما في مخازن للغلال او في ملاجىء لجيش الانقاذ ، واشتغلا لدى فلاحين ، ثم انتهى بهما التسيار الى بروكسل بعد ان طافا في كل من النمسا ، والمانيا ، وهولندا . واخيرا

وصل كاساك الى باريس ، مدينة احلامه ، ولكنه عاش فيها حياة متشرد مما اضطر سفارة بلاده الى اعادته للوطن .

هذا هو محتوى الاجزاء الثلاثة الاولى من روايته .

اما الاجزاء الاربعة التالية فهي ترسم نضال كاساك ، كشاعر ورسام طليعي ، ضد القوى المحافظة وضد سخافات العصر ولا معقوليته . وبعد منع مجلتيه ، اللتين اشرنا اليهما آنفا ، من قبل السلطات ، اشترك مع الكاتب والسياسي الهنغاري بيلاكون في كتابة سلسلة من المقالات تدافع عن حرية الفكر والفن . ولكن حقبة ما يسمى ب (الرعب الابيض) التي اعقبت عهد (الكومونة) وضعته في السجن ثم اجبرته على سلوك طريق المنفى . وهكذا اقام شاعرنا في مدينة فيينا حيث اصبح صلة الوصل بين التقدميين الهنغاريين الهاربين من الاستبداد . ثم اصدر عدة مجلات اكتشف فيها بضع مواهب جديدة نذكر من بينها الشاعر الهنغاري الشهير آتيلا يوسف . وحين عاد الى هنغاريا قطن في حي العمال ببودابست . وقد اوقف على هذا الحي ومشكلات سكانه الكادحين والفقراء الجزء الثامن والاخير من روايته المذكورة .

تعتبر هذه الرواية ، باسلوبها الواقعي المؤثر ، احد ابكر الاعمال المتسمة بالصدق والاصالة في الادب الهنغاري . ولم يتأثر الكاتب فيها باي اديب اجنبي ، ومع ذلك فانها تذكرنا احيانا بمؤلفات مكسيم غوركي بما تحويه من جزالة في الاسلوب ، ومن رهافة في الحس ، ومن حب للاطلاع والتزود بالثقافة .

في عام ١٩٢٨ اسس كاساك مجلة جديدة اسمها (مونكا) اي الشغل ، وقد استقطبت نشاطات اليسار الادبي الهنغاري . وقاده فشل هذه المحاولة الى عزلة نسبية تلمس آثارها في اعماله . وبعد عام ١٩٤٥ أشرف على ادارة مجلتين لم تعمرا طويلا .

مما لا شك فيه ان كاساك هو اشهر شخصية بين شخصيات النهج الطليعي الهنغاري . وقد اتاح له ذوقه المرهف ، والتنويع في مطالعاته ان

يتمثل وينقل جميع مزايا الحركتين السريالية والدادائية في العشرينات من هذا القرن الى الادب الهنغاري ، تضاف الى ذلك واقعيته الاسرة التي أشرنا اليها آنفا ، وتمسكه بالاسلوب التقليدي المحكم في كتاباته الاخيرة .

وكاساك رسام مجود اشتهر برسومه المبدعة وقد تبنى اسلوب البنائية(١) ، كما استوحى في هذه الرسوم بعض موضوعات قصائده . اضف الى ذلك ان هذا الفنان الشاعر يعتبر ناقدا فنيا بارعا ، اثر تأثيرا عميقا في تطور الرسم والنحت الهنغاريين خلال ثلاثين سنة .

اول مجموعة شعرية صدرت له كانت بعنوان (ملحمة تحت قناع فاغنر) وذلك في العام ١٩١٥ . والواقع ان كاساك تأثر في بداياته الشعرية بالنظرية الجماعية التي طبعت بطابعها المميز قصائد الشاعر الامريكي وولت ويتمان . ثم لم يلبث أن سلك طريقه الخاص القائم على تخطي الاعراف والتقاليد الاجتماعية بوساطة اللغة ، تشهد على ذلك مجموعته (انشودة الحطابين) التي نشرها في فيينا عام ١٩٢٠ .

اصبح اسلوب كاساك فيما بعد اكثر رصانة ، واتسمت ابياته الحرة بجمال التنسيق وسمو العاطفة ، وعبرت عن الاحداث المأساوية التي مرت بها بلاده كما في مجموعته الشعرية (اللقاء) الصادرة عام ١٩٣٥ . وبمناسبة بلوغه الخمسين من العمر صدرت له مجموعة تضم اهم قصائده وذلك في عام ١٩٣٧ تحت عنوان (ارضي ، زهرتي) . كما جمعت اعماله الكاملة وصدرت عام ١٩٤٧ تحت عنوان (ستون عاما) تكريما له بمناسبة بلوغه هذه السن .

في عام ١٩٥١ صدرت له مجموعة تحوي مختارات رائعة من قصائده الجديدة . وقد جمعت قصائده الاخيرة في ديوان اطلق عليه اسم (أوراق السنديان) وذلك في العام ١٩٦٤ . وتذكرنا هذه القصائد بنقاء الرخام وتماسكه اللذين كانا على الدوام مثل كاساك الاعلى . يقول : « لقد تعاملت مع الكلمات كما كنت أتعامل مع الحديد والفولاذ . اريد ان امنح قصائدي وجودا طبيعيا يمكنها من ان تقف وحدها على المائدة كما تقف التماثيل » .

عرف كاساك الشعب الهنغاري ببعض الشعراء الفرنسيين ممن تمت عبقريته اليهم بصلة ، فترجم بعض اعمالهم ونخص بالذكر منهم الشاعر بليز صندراس، واخيرا وبمناسبة صدور البوم فخم يضم لوحات للرسامين الخمسة المعاصرين له وهم ماكس ارنست ، وروسو ، وفرانز مارك ، وشاغال ، وفرنان ليجيه ، اهدى كاساك قصيدة لكل من هؤلاء الفنانين المشهورين .

وفيما يلي ترجمة لقصيدتين من اشهر قصائده ، الاولى نظمها عام ١٩٢٧ والثانية عام ١٩٣٨ :

١ ـ قصيدة الاصياف(٢) التي لا تنسى

ها هي ازهار الدراق تتهادى .
وفي حديقة الصيف ، حيث العشاق يذهبون
عابثين من مكان الى آخر ،
اسير خطوة خطوة على بتلات الورد الذاوية ...
وفي البعيد تفتح المدينة الآن عينيها
حيث حبيبتي ، التي تركتها ، تسهر .

*

اسمع وقع خطاي في الفجر ،
وامامي تتهادى ازهار الدراق .
آه ، يا لحن اصيافي القائمة بلا ثمار
ما زلت كالانسان المطارد احتفظ بحياتي
معلقة في شعرة واهية من شعر امرأة ،
حياتي التي تنثر الظل
على ما ورائي من منظر .

٢ ـ الميت

يقولون انني مت
وانه يجب للغد ان يحفر ضريحي .
لا حق لي في الضحك ولا في النوح .
سارقد عما قريب تحت الارض الثقيلة الراشحة
كشخص لم يعد له اي شيء مشترك مع العالم .

*

لا ادري الى من اتوجه في هذا الصمت العميق الأسود .
لربما ما زال في المدينة بضعة اشخاص يذكرونني ،
في المدينة حيث عشت تماما كالآخرين ،
افواهنا مغلقة باقفال ،
وعبثا نامل ان تتمزق فوقنا السماء ،
ويدعونا صوت الرب الى مذود ملآن .

*

من يستطيع ان يفهم خَرَسي ،
من يستطيع ان يرى نفسه في عينيَّ المغلقتين الى الأبد ،
وقد تجمدت بين اجفانهما الدموع الاخيرة ؟

*

هل ما زال بامكان من يعرف القراءة ان يقرأ
اثلام وجهي التي حفرتها سنون طوال
في افراحي واحزاني ؟

*

يداي مضمومتان ، وارقد بلا حراك
لا خارج العالم الذي ما زال يحيى ويحترق
تماما كما كان بالامس ، وكما كان منذ مليارات السنين .
ويتهادى عليّ النور ، وتلطمني امواج الهواء ،
واللواتي احببنني يفكرن فيّ ،
ويجب ان يفكر آخرون بدورهم فيهن
وكل منهم مشتبك بالآخر كما تتشابك زريدات السلسلة .
ومع اني سقطت من الشجرة التي ولدت فيها
فما من مرة سمعت طائرا يفرد بالقرب مني ،
كنت اتحدث مع الشمس حين تنشر اشعتها ،
وبين نجوم الليل
كانت احلامي من يدي تقودني بعيدا .

*

ايها الموت ، ايها الجميل المرعب !
حين انقضضت عليّ غيلة ،
ورميتني ارضا لتجبرني على مغادرة هذا الكوكب الأعوه(٢) ،
خلفت ورائي بضع نظرات شجاعة ،
بضع قبلات على افواه اللواتي احببت ،
ولفظت ، وانا منتصب وسط الصحراء ، بضع رقى
ما تزال تهتز فوق عظامي التي تتفتت .

فنــون

● ڤيلا ــ لوبوس VILLA - LOBOS اعظم موسيقار في البرازيل وامريكا الجنوبية
بمناسبة مرور مئة عام على ولادته .

تحتفل الاوساط الموسيقية في البرازيل والعالم بذكرى مرور مئة عام على ولادة الموسيقار البرازيلي الكبير هيتور ڤيلا ــ لوبوس (١٨٨٧ ــ ١٩٥٩) . وبهذه المناسبة نقدم فيما يلي ترجمة لحياة هذا الفنان الاصيل وتحليلا لاشهر اعماله :

ولد هيتور ڤيلا ــ لوبوس في الريو ده جانيرو وتوفي فيها . كان ابوه هاويا من هواة الموسيقا فهيأ له الفرصة لظهور موهبته المبكرة . وقد توفي والده وهو في الثانية عشرة من عمره ، فحزن عليه حزنا شديدا ولكنه قرر بينه وبين نفسه الا يتخلى عن فن الموسيقا بعد ان شعر بان وجوده بهذا الفن . ولم تتح له الوسائل اللازمة لمتابعة دراسته في (المعهد الوطني للموسيقا) ، الا ان اهتمامه انصب على اجادة العزف على القيثارة والكمان الجهير (الڤيولونسيل او التشيلو) . وكان يحب ان يلتقي في الشوارع بجوقات (الكوروس) وهي جماعات من الموسيقيين المتنقلين الذين نجدهم في جميع الاعياد الشعبية البرازيلية .

في الثامنة عشرة من عمره انطلق في سلسلة رحلات مكنته من ان يكتشف جميع مناطق بلاده . يقول : « كانت اول دراسة لي في التناغم هي خريطة البرازيل » . هذه الرحلات الاقليمية ، التي دامت حتى عام ١٩١٢ ، اتاحت للفتى الموسيقي ان يطلع على جميع اشكال الموسيقا الشعبية في بلاده ، كما اغنته بفيض من الالحان غذى اعماله كلها . وحين رجع الى الريو كان قد نظم عدة مؤلفات منها الصوناتة الاولى للبيان والكمان واحدى اوبراته .

اعجب فيلا ـ لوبوس في تلك الحقبة بفاغنر وبوتشيني وبخاصة باخ الذي بقي له وفيا على الدوام ، وفي السنوات التي تلت عودته الى العاصمة الف بغزارة بعد ان قرأ كتاب (دراسة التاليف الموسيقي) للموسيقي الفرنسي الشهير فنسان دندي . وكانت تستهويه جميع أنواع الالحان ، وهكذا الف اثنتين من أوبراته .. وكانت تستهويه جميع انواع الالحان ، سنفونية ، وخمس سنفونيات ، وكونشرتو للكمان الجهير ، وعددا من القطع الموسيقية للحجرة ، وموسيقا للبيان ونذكر منها مقطوعته العذبة (اسرة الطفل) في العام ١٩١٨ .

في العام ١٩١٥ ، قدم للجمهور أول حفلة من حفلاته الموسيقية ، ولقد واجه كثيرا من الصلابة في اثارة اهتمام الجمهور بموسيقاه ، ولكن ما ان ازف عام ١٩٢٠ حتى بدات شهرته تتألق . وفي العام ١٩٢١ قدم (مالا زارت) وهي أوبرا ذات ثلاثة فصول . وفي العام الذي تلاه تلقى مساعدة مالية من الدولة اتاحت له الفرصة لان ينعم باول اقامة له في باريس ، ثم اعقبتها اقامة اخرى استمرت من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٣٠ . وفي اثناء هاتين الاقامتين عقد صلات صداقة مع الموسيقي الفرنسي فلوران شميث ، والتقى بعازف البيان الكبير روبنشتاين الذي سبق له ان كان احد اوائل المعجبين به عند سماعه موسيقاه في البرازيل ، كما اكتشف كلا من الموسيقيين الفرنسيين الكبيريين موريس رافيل وكلود ديبوسي .

ولدى عودته الى بلاده اصبح الراعي الاول للحياة الموسيقية فيها ، وانصرف الى التاليف فأنتج اعمالا ذات صبغة تقليدية ، ثم طلع على الناس بمقطوعاته ذات الطابع المحلي البرازيلي تحت عنوان (كوروس Chöyos) .

تعني الكوروس ، كما ذكرنا آنفا ، تلك الاغاني التي كان يرتجلها الفنون في الشوارع والاعياد . وقد نظمها بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٩ . ويبلغ عددها ست عشرة مقطوعة استلهمها من تراث بلاده الشعبي .

وهي مقطوعـات قصـيرة تعزفهـا الاوركـسترا بالاشتراك مـع العازفين المنفردين ، وتختلف كل مقطوعة منها عن الاخرى من حيث مزج الالحان وطريقة ادائها .

اشهر هذه المقطوعات السـادسة . والعاشرة . فالمقطوعة السـادسة الفت للاوركسترا الكبيرة التي تحوي آلات ايقـاع السكان الاصليين للبرازيل ، كما تحوي قيثارة وبومباردون (وهي آلة نفخ نحاسية صوتها اجهر من صوت التوبا او البوق) . اما المقطوعة العاشرة فقد الفت لمزيج من الكورال والاوركسترا ، وتحوي ايضا آلات ايقاع اصلية محلية . وقد بداها المؤلف باغنية برازيلية شهيرة عنوانها (القلب الممزق) ، وبنيت الموضوعات فيها ، باعتراف المؤلف نفسه ، من دون الاستناد الى قاعدة معينة ، وبحسب المستلزمات الداخلية الوحيدة العمل ، ومن غير اهتمام بالتوازن الدوري الفني . وهي نادرا ما تكون مجرد موضوعات رئيسة شعبية في حالتها البدائية لان المؤلف تناولها بالصنع والصقل والزخرفة فنبعت منها جدة التراث الشعبي الحقيقي واصالته معا .

ثم انصرف فيلا ــ لوبوس الى تاليف الـ (الباشيا ناس برازيليراس Bachianas Brasiliras) وهي مجموعة اعمال موسيقية شديدة التنوع وخصوصا في طريقة استعمال الآلات المختلفة . وكما في (الكوروس) استوحى فيلا ــ لوبوس هنا ايضا تراث بلاده الشعبي فعالجه معالجة صادقة في حدود علم متكامل واصالة نادرة .

الفئة الاولى من هذه الاعمال الفها الموسيقار للاوركسترا الكبيرة ، وادخل فيها عرَضا الآلات الاصلية المحلية . اما الفئة الثانية فقد عالجها على نمط الكونشرتو (وبخاصة مع البيان المنفرد) . وتدرج الفئة الثالثة ضمن الاعمال المخصصة لموسيقا الحجرة . واخيرا الفئة الرابعة وتتضمن الحانا للعازفين المنفردين على آلة القيثارة او على آلة البيان .

اشهر هذه المقطوعات المقطوعتان الثانية والخامسة . الفت الثانية للاوركسترا الكبيرة التي تحتوي على اربع الات ايقاع فولكورية .

وينقسم هذا العمل الى اربعة اجزاء : الجزء الاول هو استهلال Prélude بعنوان (اغنية المتشرد) ، وهو يتناول اغنية حزينة تعبر عنها آلة نفخ هي السكسية الجهيرة . والجزء الثاني هو لحن Aria وعنوانه (انشودة بلادنا) ويبرز عزفا منفردا رائعا على آلة الكمان الجهير . اما الجزء الثالث فهو رقصة Danza وهو سكيرتسو (لحن جوي مرح) لطيف يدخل به ترومبون (بوق) منفرد . والجزء الرابع توكاتية Toccata لاظهار البراعة في العزف وعنوانه (القطار الصغير الى كائيبيرا) ، ويتناول موضوعا شعبيا من موضوعات امريكا الجنوبية على ايقاع يوحي بصوت لهاث القطار في صعوده الجبل .

نأتي الى المقطوعة الخامسة فنجد انها لا تحوي سوى حركتين : لحن (آريا) ، ورقصة (دانزا) تفصل بين كتابتهما خمس سنوات . وقد الفت هذه المقطوعة لغناء فردي هو الندي او السوبرانو (صاحب اعلى نغمة في الموسيقا) ومرافقة ثمانية كمانات جهيرة .

شغل العمل في هذه المقطوعات فيلا – لوبوس من عام ١٩٣٠ الى عام ١٩٤٤ . وقد بناها على مزيج من اشكال موسيقا باخ ومن الموضوعات الغنائية والايقاعية في الفولكور البرازيلي .

في عام ١٩٣٧ نشر المتتابعات الاربع ، وهي مجموعات من المقطوعات الراقصة اطلق عليها اسم (اكتشاف البرازيل) ، حيث طاب له ان يقارب بين عناصر موسيقا الهنود الحمر ، سكان البلاد الاصليين ، وبين الاغاني البرتغالية التي تدور حول وصول الاوروبيين الى امريكا الجنوبية .

واحب هنا ان اشير الى عمل من اشهر اعماله واجملها ، وانا شخصياً اوثره بالاستماع كلما سمح لي الوقت بذلك ، واقصد (كونشرتو القيثارة والاوركسترا الصغيرة) الذي يعتبر اليوم احد افضل الاعمال المهيمنة في الموسيقا ، الى جوار كونشرتوان خواكين رودريغو صاحب

(كونشرتو ارانخويث) المعروف . وقد طلب هذا العمل في البدء العازف وقائد الاوكسترا المشهور اندريس سيغوفيا وعنونه (فانتازيا توافقية) وقبل نشره ، الذي تأخر قليلا ، طلب سيغوفيا من ڤيلا ـ لوبوس ان يضيف اليه محطا او نغمة ختامية (كادانسا) جوهرية . وهكذا اصبحت الفانتازيا كونشرتو كاملا .

في هذا الكونشرتو ادخل المؤلف على عادته ، كثيرا من الالحان البرازيلية . وكان يملك هذه الموهبة الفريدة ـ كما ذكرنا ـ في دمج التقاليد الكلاسية الاوروبية بتقاليد الموسيقا الشعبية البرازيلية . وبحسب رأي قائد الاوركسترا ليونارد برنشتاين : « لقد فعل ذلك بشكل لم يمس به كرامة بلاده ولا كرامة فنه » .

ان الانتاج الغزير الذي قدمه ڤيلا ـ لوبوس ، وهو لا يقل عن ١٥٠٠ رقم عمل ، والرحلات العديدة التي قام بها الى الخارج ، كل ذلك لم يمنعه من ان يؤدي دورا هاما في تنظيم التعليم الموسيقي بالبرازيل . ولم يلبث ان اصبح شخصية رسمية كبيرة ، كما اصبح في السنوات الاخيرة من حياته افضل ممثل للموسيقا البرازيلية في العالم ، ويعتبر بحسب آراء العارفين والنقاد ، اعظم موسيقار ، انتجته البرازيل وبلدان امريكا الجنوبية على الاطلاق .

واخيرا لا بد من الاشارة الى ان المستمع العربي يستمتع بتذوق موسيقاه لما فيها من تعبير اصيل والحان طلية وايقاعات محببة ، ولما تحويه من تشابه مع موسيقا شبه جزيرة ايبيريا (اسبانيا والبرتغال) المتأثرة بشكل عام بالتراث العربي الموسيقي في الاندلس .

● مقابلة صريحة مع البرفسور اندريه شاستيل A. CHASTEL حول الادب وفنون عصر النهضة واشياء اخرى .

اندريه شاستيل استاذ في الكوليج دو فرانس وعضو في (اكاديمية النقوش والآداب الجميلة) وهي تضم ٤٥ عضوا من الخالدين بالمقارنة مع الاكاديمية الفرنسية التي تضم ٤٠ عضوا .

من اشهر اعماله : (عصر النهضة الجنوبي والآثار الفنية الكبرى في ايطاليا ١٤٦٠ - ١٥٠٠) ، و (اساطير واشكال وصور) ، و (الفن وعصر النهضة في فلورنسا) ، و (الفن الايطالي) ، و (وقائع التصوير الايطالي في عصر النهضة) ، (كيس روما . من التكلف الاول الى فن معارضة الاصلاح) وسواها .. ولا يستطيع المرء ان يفهم عصر النهضة فهماً شاملا وعميقاً من دون قراءة هذه الاعمال . وقد توصل شاستيل الى الكشف عن المعنى الجذري لعصر النهضة او ما يسمى بالايطالية (الكواتروتشينتو Quattrocento اي الاربعمئة) ، وهو تعبير يدل على القرن الخامس عشر الايطالي ، وذلك بقراءة اللوحات في ادق تفاصيلها كتلك اللبابة التي لاحقها في سلسلة من البورتريهات او الرسوم الشخصية . وفيما يلي ترجمة لمقابلة اجريت معه على اثر صدور كتابه الجديد (لوي داراغون ، مسافر في عصر النهضة) عن دار (فايار) للنشر ، وكذلك صدور كتابين باشرافه ، الاول عنوانه (حياة بنفينوتو تشيليني بقلمه) ضمن منشورات (سكالا) ، والثاني عنوانه (سير افضل الرسامين والنحاتين والفنانين المعماريين - الكتاب العاشر) لجورجيو فاساري ، ضمن منشورات (بيرجيه لوفرو) . وفي هذه المقابلة يفسر لنا اندره شاستيل رؤيته الشاملة لعصر النهضة .

س - تاريخ الفن اكتشاف او هو رحلة في الاعمال الفنية او لقاء معها . منذ متى وانت تمارس هذه الرحلة ذات المدى البعيد ؟

ج - حين كنت طفلا كان اهلي يأخذونني في رحلات قصيرة الى بضع مدن تاريخية فرنسية ، والى جبال البيرنيه وبحر المانش . كانت تلك اولى انطباعاتي عن المناظر والآثار . وحين كبرت قمت برحلتين الاولى الى انكلترا والثانية الى ايطاليا . في انكلترا افتتنت نفسي بايقاعات جديدة بتأثير كل من شكسبير وميلتون والرومانسيين . وفي ايطاليا ، التي يعتبر فنها امتدادا لفن مناخ انساني ما يزال يسحرني . كان هذا انفتاحي الاول على آفاق فنية جديدة .

عندما زرت المانيا اصبت بصدمة لان الجنون الهتلري كان يجابه الثقافة والفن والحضارة الجرمانية التي اغنتني كثيرا وبقيت لها وفيا وشعرت في مطلع تشرين الاول ١٩٣٤ ، وانا ارى الى الشعارات المرفوعة والاعلام ذات الصليب المعقوف وهي ترفرف على المحطات والمنشآت الرسمية ، باننا نسير نحو كارثة سنقاسي منها كثيرا من البؤس والاذلال .

س ــ واكتشفت ايضا ايطاليا الفاشية ؟

ج ــ كانت ايطاليا عالما ثقافيا يختلف عن عالم المانيا النازية . كان الاتجاه الدكتاتوري لايطاليا موسوليني اقل اكتساحا من اتجاه الرايخ الهتلري ، وكانت الاستعراضات العسكرية الايطالية في الساحات العامة والشوارع تجعلنا نبتسم ، اما الاستعرضات الهتلرية فقد كانت تفرقنا في حالة لا تدعو الى الابتسام مطلقا .

س ــ في هذه الرحلات كنت تهرب من فرنسا على اعتبارها بلدا ذا نظام مائع كما كتب جان جيرودو ؟

ج ــ قبل نشوب الحرب العالمية الثانية شخص جيرودو المرض الذي اصاب فرنسا ، ولم يخل تشخيصه من قسوة وصرامة ومعاناة وان يكن صحيحا . كان وضع فرنسا السنوات الخمس التي سبقت الحرب يعطي انطباعا بالفوضى وعدم الكفاءة والاستخفاف ، وكنا انا وصديقي روجيه كايوا ، نحس هذا الانطباع ، وخصوصا واننا كنا نتمسك برؤيا مستقبلية تتخطى التيارات الفكرية والسياسية المسيطرة .

دعاني حبي للفن الى تلقي دروس في (مدرسة اللوفر) تتعلق بالمنمنمات الفارسية ، ودروس اخرى في (مدرسة الدراسات العليا) تتعلق بالفنون الآسيوية . ثم وجهني المؤرخ والعالم جورج دوفيريل الى الكتابة في (مجلة الفنون) . وكان طموحي يتشوق دائما الى آفاق اكثر امتدادا .

اما في مجال الادب فقد قرأت كثيرا من الكتب ولكن كتاب فلوبير الشهير (اغواء القديس انطوان) كان كتابي المفضل لسنوات ، واري ان حوار ابي الهول الذي يرمز الى المجهول والسر مع الكمير (او الوهم) الذي يرمز الى النزوة والهوى ، هو اجمل نص في الشعر النثري كتب باللغة الفرنسية . وكان يسحرني فيه هذا المزيج المتراكم من الرموز والقصائد وعلم النفس .

س ــ الرحلة هي شرود او هي البحث عن مكان يتوقف فيه الانسان ؟

ج ــ لا احب ان اتوقف لاسابيع او اشهر في المكان ذاته لست الفنان غوغان الذي عثر على جزره واكمل فيها مصيره . كنت اتبع طرق المصادفة لتسجيل احاسيس او ملاحظات او رؤى يمكن ان تغذي تفكيري .

س ــ وتقتضي التمكن من اللغات ؟

ج ــ كان هذا ضروريا لي . تعلمت الالمانية لاستطيع قراءة المؤرخين للفن ، الامريكي ذي الاصل الالماني ارفين بانوفسكي ، والسويسري هنريش وولفلين ، ثم (ريلكه) و (غوته) وحفظت بداية (فاوست) لاقوى على التعمق في هذه المسرحية كما قرات ايضا دانتي ، وقراءة دانتي وسيلة مدهشة لتعلم الايطالية . واستبقت نصائح المؤرخ الامريكي للفن العالم برنارد بيرنسون الذي كان يعرف مدى اهتمامي بالكواترد تشنتو ، والذي قال لي ذات يوم : « لا تقرأ المؤرخين ، وخصوصا مؤرخي الفن ، بل اقرأ الشعراء لمدة عام ، وهذا يمكنك من ان تلقي على اللوحات والتصاوير نظرة تختلف تماما عن نظرتك الاولى اليها » .

س ــ هل احسست ان هذا التفكير في الفن كان سيطبع بطابعه وجودك باكمله ؟

ج ـ بلى . كانت لدي في البدء الرغبة في الاطلاع على الاعمال الاغرابية البعيدة عن المحيط الذي نشأت فيه . اردت ان ارى اماكن جديدة ، واشعر بانواع سلوك شتى ، وانظر الى مجموعات حضارية مختلفة . حين يسافر المرء يصبح الفن لديه احد المكونات العظيمة للثقافة والتجربة فالعمارات الساحرة ، والمتاحف النفيسة تصبح ينابيع معرفة ينهل منها الانسان ، وتمتزج مشاهدها بحياته . الادب وحده لا يكفي ، انه ضروري فحسب . وليس من قبيل المصادفة في حقيقية رحلاتي الاولى ان يكون اندره مالرو قد اخترع كوسموغونية (نظرية في نشأة الكون) ادبية وثقافية وتاريخية حول هذا الموضوع ذاته .

س ـ هذا المسعى الذي يتطلب المصادفة ولعبة التفاعلات او التأثيرات المتبادلة بين الظاهرات الثقافية ...

ج ـ يجب على المرء ان يستروح الهواء ، وان يتجه يمينا وشمالا من غير ان يشغل نفسه بهدف محدد ، او باستثمار مباشر للمعرفة او الاطلاع . اذكر اكتشافات حدثت معي صدفة في مدن ايطاليا الوسطى بلا هدف ، ولا غرض معين اللهم الا غرض الاستمتاع وتحسس الجمال وادراكه . ثم فيما بعد توضعت الاحجية في مكانها وشكلت مجموعة يمكن الوصول الى ايضاحها ، او الوصل الى تساؤل مجد كان من غير الممكن حله في البدء .

س ـ مع الكواترو تشنتو امسكت باول الخيط ؟

ج ـ يعود احد الاسباب ، التي دفعتني الى اختيار هذه الحقبة ، الى الفكر المعاكس الذي كنت اتحلى به واانا شاب . صعدت ضد تيار الآراء التي كانت تحكم على فن ميكيلّ انجلو بانه غير مستساغ ، وان تيسيانو هزيل ، وتعلن بان الفن الباروكي للحقب التالية في انحطاط ، وان التكلف في الفن سخيف ... بلى ، ان موجات الآراء الشائعة لم تجرف تفكيري ، بل على العكس شعرت بالقوة والرغبة في العودة الى المنابع .

ثم انه يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار ايضا تلك الانطباعات المتصلة بذكريات ايام الطفولة لدي ، وهي انطباعات منشؤها صور التقوى حيث يشيع الفنان الايطالي فرا انجيليكو في صوره مثلا جوا من النقاء والصراحة والبداهة . هذه المجموعات من الايقونات المتواضعة كانت على قطيعة مع الفن التقديسي العادي . وكانت تسحرني بسبب ما تثيره في من احلام عاطفية مجسدة تتصل الى حد كبير باعمال بوتيشيلي ومنها لوحته الشهيرة (ولادة فينوس) على صدفة من البحر . ثم فيما بعد اسرني الكواتروتشنتو ايضا بما يتطلبه فهمه من وجود علاقات بين الشعر والتصوير والادب . كان توجيهي الى كل ذلك بشكل غريزي ثم فيما بعد ، وبعد نشر دراستي عن (الفن وعصر النهضة الايطالي في فلورنسا) ، استطعت ، على منوال اندره مالرو ، ان انشر كتابي (عالم الاشكال) في جزئين ، وفيهما انصب اهتمامي على اساطير عهد النهضة .

س ـ ثمة التباس في معنى كلمة (اساطير) ؟

ج ـ نعم ، ليس المقصود هو الاضافة الموضوعية بل الاضافة الذاتية بما تشير اليه اساطير اخترعها عصر النهضة ذاته ، وهي اساطير ابدعها المبدعون مع حدسهم بان العالم كان سيتغير .

س ـ من دون ما قطيعة بين العصر الوسيط والقرن السادس عشر عشر ، يظهر هذا القرن اخرويا (٤) ، ايضا (٥) بكل ما يحويه من فلكيين وعرافين .

ج ـ هناك ناحية غير معقولة في التمييز بين العصر الوسيط وعصر النهضة ، وقد فرضت ذاتها مع الزمن ، ولكن من دون ان تغطي اي واقع ملموس . منذ مدة عرضت على المؤرخ العالم جاك لوغوف ، الذي يزعجه كثيرا هذا التمييز ، ان نقيم نوعا من التاجيل ، تكف فيه خلال

عشرة اعـوام عن التحـدث عن العصر الوسيط وعصر النهضـة . فلو بدانا بالكتابة عن تأثير الوحي الوسيط في ميكيل انجلو او بوتيشيلي ، فاننا نراوح مكاننا ، او نودع ما كتبناه في ادراج . لم يكن ذلك كلـه سوى لعبة مبادىء ، او لنقل لعبة جدل خاطىء . يجب ان ننتهي مـن العناوين العامة وان نذهب نحو التاريخ الصغير .

س ــ تشير في كتبك ومقالاتك الى اسهام عدد كبير من الكتاب ، ولكن الكاتب والناقد الفرنسي ايلي فور لا يظهر فيها ابدا .

ج ــ يبدو لي ايلي فور غير ذي نفع في دراساتي ، إذ انه ينتسب الى ملاك الكتاب المنطلقين على سجيتهم في كتاباتهم مع حقبة مطلع هذا العصر . فاعماله يضخمها حدس قوي ينتقل بسرعة الى نتائج كثيفة والمؤرخ العالم هنري فوسيون ، الذي ادين له كثيرا كان في بداياتـه يميل الى هـذا النوع ذاته من الدراسة ثم تخلص منه . بعثر الجانب الفائض ، المتسرع ، الذي يحسبه جنابا لكل شيء ، ويفسر كل شيء ، ويعيد كل شيء الى علم احياء روحاني . تناول بالنقد نفسه بقوة وجدية ونقاء فقام بما اعجبني والهمني .

س ــ هذا الكوارتروتشنتو ، او عصر النهضة لو اكتفينا بالتسمية الشكلية ، الا يؤلف الحقبة الاولى من تاريخ الغرب حيث اسهم الفنانون في العودة الى ملهمات رمزية وايقونة ، واعني الانجيل وهوميروس وفيرجيل واوفيد ؟

ج ــ اكثر من مؤلف ضاعوا في البحث عن المصادر السرية والرمزية والحقيقة ان يكفي المؤلف ان يعود الى الحالة البدائية ، وان يرى ما خلفه الفنانون في مكتباتهم وفي متاحفهم المتخيلة ، وفي مجموعاتهم ، وفي تراثهم اجمالا من اعمال وكتابات ومخططات . من هنا يمكن اقامة علاقات بين الموضوعات والالهام . في الماضي وجد ما يسمى بـ (ثقافة المشاغل او المراسم) ، وهي ثقافة تستند الى التراثين المسيحي والاغريقـي

الروماني ، ولكنها تستند ايضا الى استعارات الفنانين بعضهم من بعض فليوناردو دەفنشي كان يملك مذاكرات ورسوما للفنان برونيليسكي ، هذا المعماري الخارق الذي شيد قبة الدوومو Duomo الشهيرة في فلورنسا . كان قد احتفظ بها واعاد نسخها . كما انه استفاد من اعمال الفنانين المعماريين برامانتي وفيتروف وبعض المهندسين الآخرين الذين عاصروه او سبقوا عصره قليلا .

س — ومع ذلك فان هذه الثقافة مؤسسة على اكتشاف آثار العصور القديمة .

ج — الى حد ما فنظرة الفنانين الى العصور القديمة تعتبر في جزء منها اختراعا ادى الى الاساطير التي نتحدث عنها . وبدءا من عناصر هزيلة ومبعثرة ، ومن مقاطع متفرقة حاولوا ان يوجدوا فكرة جامعة تختلف بحسب كل منهم . . . فالعصور القديمة لدى تيسيانو تختلف عما هي عليه لدى كل من رفائيل وميكيل انجلو . وقد تصور المؤلفون والنقاد على الدوام انه كان لدى هؤلاء الفنانين تعريف متماسك وهذا خطأ . . . ليس لعصر النهضة هذا المظهر الشبهي كما انه لا يتسم بنجاحات مباشرة ثابتة .

على العكس ! يجب ذات يوم ان يؤلف كتابا عن اخطاء عصر النهضة واخفاقاته ، وهي ثمار طموحات تفوق قدرة البشر . كيف تمكن البابا يوليوس الثاني ان يبدأ بناء الكنيسة الجديدة للقديس بطرس ، ولكن بناءها لم ينته الا بعد مئة وعشرين عاما ؟ كم من قصور لم يتم تشييدها وكم من اعمال لم تكتمل ؟ هذه الطاقة المشوشة نجدها في اوجها لدى عباقرة كليوناردو دەفنشي وميكيل انجلو ، هؤلاء العباقرة الذين جابهوا المستحيل والابدي كأنهم عمالقة او طياطن . حين وصل ليوناردو الى فرنسا ، ما بين عامي ١٥١٥ و ١٥١٦ ، لم يرسم قط بل استغرق في الحلم والرفض .

س ـ تجابه سر عصر النهضة لا في تظاهرات فكره العميق فحسب او بما حققه من اعمال ساحرة ، ولكنك تحب ايضا المقارنات الجانبية بفضل التفاصيل النقشية ، او الاشارات التصويرية ، او الاثار الحجرية التي لا نعطيها الاهمية التي تستحق ، كما هي الحال مع الدرج الداخلي مثـلا .

ج ـ لدينا هنا مثال على هذا التاريخ الصغير الذي اشرنا اليه قبل قليل ، اي ضرورة اهمال التركيبات الكبرى والتعاريف العامة للبحث في دلالة التفصيل . وهذا ما يخلق صلة بين اطراف العمل الكبير . هذه النظرة الفضولية الملقاة على عنصر صغير قادتني الى تاليف كتاب عـن الذبابة في فن التصوير . واعتقد انه لا يمكن الذهاب الى ابعد من ذلك . والمقصود التحقيق في وجود ذبابة صغيرة يتساءل المرء ماذا اتت تصنع في رسوم شخصية او بورتريهات على غطاء راس (الفلمنكية الحسناء) او (الرينانية الجميلة) ، وعلى صورة (العذراء وهي تحمل طفلها) . لاشك في ان هذا تمرين من تمرينات البراعة ، او نفحة قوة ، او علامة من علامات الحداثة .

بالنسبة الى الدرج نطرق موضوع المجال الفضائي او المكاني ، وهو دعامة جديدة يمكن ان تظهر خطأ كتفصيل من تفاصيل فن العمارة او الريازة . ماذا يهم في فن العمارة ؟ لا تهم الوجهات بل واقع الشارع والمكان والفراغات والامتلاءات في الفضاء الداخلي ، والدرج يؤدي فيها دورا اساسيا . انه يصل بين المستويات ، ويتدخل في مجموعة من الخطوط الافقية والشاقولية ليبرزها ويجعلها تحيى ، كما في (ميزون لافيت)(٦). والدرج في داخل البناء هو ايضا العنصر الديناميكي الحيوي . في حقبة عصر النهضة حيث البذخ كان يتطلب حياة اجتماعية واسعة ، كان الدرج هو اول ما يشاهد . انه يسهم في العرض ، ويندمج في تنقلات البشر ، وهو وسيلة ، ورفاهية ، وديكور ايضا . وهو رسم مخادع اي يعطي على البعد وهم الحقيقة ، واكتشاف تقني ، وزينة للمنزل .

يجب على الدوام البحث عن الصلة التي اراد الفنانون ان يقيموها بين الحجم والفضاء الداخلي والانفعال والعرف والطقس الديني».

س ــ حين الغى الغرب الدرج هل اضاع « المجد والغبطة » في فن العمارة كما كان يقال في عصر النهضة ؟

ج ــ طبعا. اتى زمن استبدل فيه الدرج الداخلي بالديكور الخارجي، فحصل عندئذ ما يسمى بعجائب الاسلوب الحديث « المودرن ستيل » . ثم احتجوا برياح الشتاء القارسة فحكموا على كل زينة بانها جريمة . واخذ فن العمارة او بالاحرى الهندسة المعمارية تخلق آلات أو ماكينات وعلبا للسكن هائلة ، وبذلك الغت تراثا يعود تاريخه الى اربعة آلاف عام. واحيانا ، ومع حالات خاصة كـ (بوبور)(٧) حيث نزع صفة القداسة يترافق مع المعالجة الهازئة بجميع الاشكال ، يضعون في الخارج وفي مكان بارز كل ما كانوا يضعونه عادة في الداخل . وهكذا يعرضون على الناس كروش الابنية وامعاءها».

وخارج الاختراعات الكبرى للحداثة فان تاريخ القرن العشرين يتبدى في ابتلاع الاشكال السابقة وقيئها ، ثم في اعادة ابتلاعها واعادة قيئها . وما من فنان اليوم لا يلعب لعبة السخرية بجمهوره . وكل انشاء تصويري اصبح تحريفا ساخرا على اساس من الاستشهادات ، والاسنادات ، والغمزات ، والسرعة في التنفيذ كلمح البصر ... انه لبؤس عام بالمقارنة مع حقب الابداع والازدهار الحقيقيين .

ان حضارتنا هذه ، التي اوجدت مرائب للسيارات تحت الارض ، وثقوبا لها جدران ، وسطوحا واعمدة جامدة لدعم كل ذلك ، قد بلغت مع الاسف مرحلة اللاانسانية والمسخ . ما من ابداع في الداخل ، ولا تزيينات لهذه الزرائب أو الصناديق . لا شيء . ويمكن ان نشعر بالقرف ذاته تجاه السيارة . انها جهاز رهيب ركب على محرك انفجاري يثير السخرية بدويه وازعاجه المستمرين ، وماهو بالتالي سوى اختراع عرضي.

في عصر النهضة لاحظنا في كل مكان جهدا في الخلق وابداعا في الشكل والجمال ذهبا الى ابعد الحدود الممكنة.. افكر في تشيلليني ومملحته التي صنعها للملك فرانسوا الاول، وهي شيء عبثي ولكنه يشكل ايضا تحفة فنية بالمعنى التقليدي للكلمة، مع حوار ايقوني يدور بين نبتون وهو يرمز الى الملح وبين فينوس وهي ترمز الى الفلفل ....

س ــ ولكن مثل هذا الشيء لا يمكن ابداعه الا في حضارة تسيطر عليها متطلبات الانفاق الكمالي .

ج ــ حتما . فالانفاق على شيء يستحق المشاهدة انما هو احد مفاتيح عصر النهضة . وهذا الانفاق بشكل دعاية للسلطة سواء أكانت تتعلق بالاسياد ام برجال الدين ام بالملك، وهو ايضا نوع من انواع الالتزام المتبادل يتيح للامير والفنان ان يلتقيا . وقد تحققت من ذلك في كتابي عن (الكاردينال لوي داراغون) الذي توفي وهو غارق في الديون كما جرت العادة حين يريد المرء ان يحتفظ بمستوى يليق به في المجتمع ....

س ــ مفتاح آخر من مفاتيح عصر النهضة هو الرسم وبالايطالية (disegno) الذي كان عزيزا على قلب ميكيل انجلو، وهو فن ولكنه بخاصة مفهوم بكل ما تحويه هذه الكلمة من مدلول عريض، وهو ذو معنى اعمق من التعريف به الذي نحفظه عنه اليوم ؟

ج ــ في الرسم تتجسد فكرة آلة تعمل لغزو الواقع . ان الرسم شكلي وذهني في الوقت ذاته . اليوم اشربت حياتنا بالصور، ولم يكن الامر كذلك في القرن الخامس عشر، حيث كان فن الحفر أو النقش واعني الرسم يساعد على التعرف الى العالم . ظهر في لشبونة لاول مرة وحيد القرن، مجلوبا من افريقيا بوساطة احد المسافرين، فهرع الفنانون ليحددوا المظهر الخارجي لهذا الحيوان الغريب . ولم يلبث الفنان الالماني البريشت دورر ان رسمه فيما بعد . وتشكلت سلسلة جديدة كاملة للتعريف بواقع الكائنات الطبيعية والاشياء ونشرها . أضف الى ذلك

انه لم يكن يوجد اي فرق وخصوصا في القرن السابع عشر ، بين الفن والعلم والتقنية ، والفرق انما اخترع فيما بعد . في الوقت الحاضر يشكل التمثيل بالرسم وسيلة من وسائل المعرفة العلمية .

بدا ليوناردو رساما لكل شيء . وشعر برضى خارق في ان يعلن ان كل شيء قد استعيد ، ونظم ، وركب في مجموعاته المؤثرة التي لا تطال، وكل ذلك بفضل التصوير . بعد ثلاثين عاما غير سجل مهنته واصبح مهندسا ، فوضع تصاميم آلات لحفر الآبار ، ورسم مشروعات لساعات حائط كبيرة ، وجسور ، ودبابات ، مخضعا التصوير لابداعات تنتمي ، على حد رأيه ، للكون ذاته . لم يغير في هذه الابداعات الا ما تقتضيه الاولويات ، وكذلك الامر كان بالنسبة الى ميكيل آنجلو .

كان فن الرسم يتيح جعل العالم ملموسا كما كان يتيح تجسيد الاشياء ضمن قيم رمزية ومتماثلة .

س ــ انهيت نشر المجلد العاشر من (سير اشهر المصورين والنحاتين والمعماريين للمؤرخ الايطالي جورجيو فاساري . انه لمشروع ضُخم عملت فيه بجهاز نقدي في منتهى الدقة . ماهي المسوغات لمثل هذا النشاط حول عمل يظهر احيانا وكانه يكتفي بترجمة حياة الفنانين فحسب .

ج ــ فكرة مشاهير الرجال لم تغادر قط ذاكرة البشر . في عصر النهضة ، في ايطاليا وبخاصة في فلورنسا ، بلغ الفنانون هذه الذروة من المجد ، ويعتبر عملهم تجديدا استثنائيا في اوروبا التي كانت بعيدة عن ان تمنحهم مراكز امتياز الى جانب الحكام وقادة الحروب . في مطلع القرن السادس عشر ، وفي طبعة للملهاة الآلهية لدانتي ، نجد شرحا افلاطونيا جديدا للكاتب (لودينو) ، مع تقريظ لفلورنسا ورجالها العظماء كما نجد ــ وهنا التجديد ! ــ مدائح لفنانين ونحاتين ك (ماساجيو) و (دوناتيلو) و (بوتيشيلي) ، ولكن الفضل يعود لفاساري في انه نشر عام ١٥٥٠العمل الاكبر عن هؤلاء الصناع المشاهير ، وهم يشكلون شخصيات على حدة

تماما في سياق التاريخ . ولقي كتابه نجاحا عظيما حتى انه اعاد نشره في طبعة فريدة ومنقحة عام ١٥٦٨ . وبالمقابل ، ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر نظر بعضهم باستخفاف الى هذا العمل . كانه مجرد سير فنانين ، ووصف احدهم وهو (فيبليبيان) المؤلف فاساري بانه « حمار يحمل ذخائر » .

هذه السير هي اليوم ضرورية لنا لنعرف كثيرا من الفنانين ، المشهورين منهم والمغمورين . يقدم لنا فاساري اكثر من مئة منهم ، وغالبا ما يكون عمله مصدرنا الوحيد . وباعتباره كان شاهد عصرهم فانه يقدم لنا ايضا احكاما قيمة ، ويهتم بتحليل نفسيات المبدعين والمبرزين منهم . هذا المصدر الذي لا ينضب حاولنا ان نوجده من جديد في عمل فريق صغير من « المدرسة العملية للدراسات العليا » منذ اكثر من ثلاثين عاما . بدانا بترجمة جديدة كاملة ، مع التاكد من صلوح المعلومات التي لا يستغنى عنها في تقييم مصورات الاعمال ، الامر الذي اتاح لنا ان نتحقق من مصداقية فاساري بحدود ٧٠ الى ٨٠ ٪ ، وهي لعمري نتيجة رائعة من شخص كان يقوم عمليا بكتابة التاريخ المباشر . وأما هناته ومختاراته المغلوطة فلها ايضا فائدتها في نظر المؤرخين .

س ــ ولكن معرفة الفن وتعليمه لا يمكن ان ينشا فقط من هذه الطبعات العالمة ، ومن هذه النصوص التي اعيد النظر فيها . اين نحن اليوم من كل ذلك في فرنسا ؟

ج ــ هذا موضوع واسع ، تتعسر الاحاطة به ببضع معلومات . ساكتفي ببعض الملاحظات التنويرية . فعلى العكس مما يؤكدونه احيانا تعتبر الثقافة الفنية معدومة في بلادنا ، لاسيما اذا قارنا وضعنا باوضاع جيراننا من الاوروبيين أو حتى بوضع الولايات المتحدة . فعلى المستوى الاجتماعي توجد لديهم معرفة بالاعمال الفنية واهتمام بها واستمتاع

بدراستها تفوق جميعها ما يمكن ان نلاحظه في فرنسا . ان الثغرات لدينا هائلة ، والمعارض الكبرى التي تقام انما تصلح لتكون شاشة عرض او اثبات حضور ، وتشكل تقليدا اجتماعيا ، ولكن وراء ذلك كله لا يوجد سوى الفراغ . فالثقافة الفنية يجب ان تكون تنشيطا للاحاسيس وحافزا للفكر على الابداع ، وحب اطلاع لا يرضى عن الاشياء السطحية او التافهة. على الثقافة الفنية ان تحيى في صميم الطبائع .

لهذه الكارثة اسباب عدة منها عدم كفاية التعليم الفني على جميع المستويات من المرحلة الابتدائية مرورا ببقية المراحل حتى الدروس العليا، من غير ان ننسى حب البحث الذي ينقصنا كثيرا . بعد عشر سنوات لن يتحدث احد في فرنسا عن الباحثين ـ المؤرخين للفن ، وذلك لانعدام ادوات العمل ، والتنظيم ، وبنى التصنيف ، والمرجع والمكتبات . ولا يوجد معهد او مركز يمكن ان يجمع كل ذلك . طالبنا منذ اكثر من ثلاثين عاما باحداث مثل هذا المعهد او المركز ، ولكن اصواتنا ذهبت ادراج الرياح . ويعتبر الملاك السياسي الفرنسي في المستوى ذاته من انعدام الثقافة الفنية ، شأنه في ذلك شأن البلاد بأسرها . تنقصنا فئة من المثقفين الكبار،ومن البرلمانيين الذين يجب ان يهتموا بهذه المشكلة . وحده أندره مالرو حقق بعض الانجازات الحاسمة ، وكون مشروعات في هذا الاتجاه ، ولكنه اصطدم بقوى هائلة من الجمود ومنها قوى وزارة التربية .

لدينا باحثون جيدون ، وامناء متاحف ممتازون ، ولكن كل شيء ضائع ، مبعثر ، لا ينتمي الى سياسة متماسكة ولا الى مشروع ثقافي كبير . واذا لم نتنبه الى ذلك ، فان الوضع الحالي بخطورته سيصبح غير قابل للعلاج ، ومثل هذا الحوار الذي قمنا به في هذه الصفحات لن يكون ممكنا لانه لن يوجد شخص يقبل على الاهتمام به . . .

علـــوم

● اليزابيت بادينتير E. BADINTER تتقصى تاريخ العلاقات والنزاعات بين الرجال والنساء منذ بدايات البشرية حتى ايامنا الحاضرة .

بعد ان اصدرت اليزابيت بادينتير كتابها الاخير (الحب الزائد)، اتبعته ، بعد فترة وجيزة ، بدراسة مستفيضة تتقصى فيها تاريخ العلاقات بين الرجال والنساء واثر المنازعات بين الجنسين وذلك منذ بدايات البشرية حتى ايامنا هذه . وتحمل هذه الدراسة عنوان (احدهما هو الآخر . عن العلاقات بين الرجال والنساء) ــ منشورات اوديل جاكوب ــ باريس . وتقسم الى ثلاثة اقسام :

١ ــ (احدهما مع الآخر) ، ويشمل هذا القسم الثلاثين الفا من السنين التي تبدأ من العصر الحجري القديم حتى العصر الحديدي .

٢ ــ (احدهما من دون الآخر) ، ويشمل هذا القسم الحقب التي تمتد على مدى ثلاثة او اربعة آلاف سنة من عصر المعادن حتى الثورة الفرنسية .

٣ ــ (احدهما والآخر) ، ويغطي هذا القسم حقبة المئتي سنة التي تمتد من الثورة الفرنسية الى ايامنا الحاضرة مع دخول عابر في المستقبل .

تأسرنا هذه الكاتبة الفرنسية في القسم الاول من دراستها ، وهو الذي تعالج فيه التكاملية الاصلية للجنسين ، وقدرة المرأة ، وسلطة الام . وتلجأ في ذلك الى طريقة تتميز بالتسلسل المنطقي ، والنظرة الصائبة ، والاعتماد على مستندات جد غنية ، وهكذا تظهر امامنا تلك الحقائق الاولى التي كثيرا ما يتأخر الانسان في اكتشافها . ومن هذه الحقائق

ان اضطهاد الرجال للنساء لا يرتبط بالشرط او الوضع الانساني ، وان المفهوم الانثوي ، الذي قدس واله خلال ما يقرب من ثلاثين الف عام ، يعكس واقع السلطات « ذات النظام الكوني » ، هذه السلطات التي كانت بأيدي النساء ، وهي وان لم تكن سياسية كسلطات الرجال الا انها لم تقل عنها شأنا واهمية في اسهام النساء البدئي في اعمال المجمعة .

في اثناء هذه الحقب الطويلة تعايش الجنسان بسلام في نطاق من التكاملية ، بعيدا عن كل تسلسل قمعي . وتختصر هذه الجملة ما اوردته الباحثة لكثير من التفاصيل في وصف التطور الطبيعي للسلطات النسائية كما تظهر في مناطق وحقب معينة ، لكي تعود هذه السلطات فتولد من جديد في العصر الحجري ، ثم تصل الى اوجها في الشرق الاوسط مابين القرنين الثامن والسادس ق.م . ، وذلك باكتشاف الزراعة من قبل النساء ، وبتقديس الخصوبة المرتبطة بتقديس الموت .

نظر كثير من علماء الانتروبولوجيا او الاناسة ، وهم من انصار نظام الابوة (نظام الاسرة القائم على سلطة الاب) ــ نظروا بسخرية الى هذه النظريات التي دعمتها الاعمال الحالية للنساء الاناسيات كالباحثة آنيت فينر A. Weiner ، وكان من نتيجة ذلك ان استبعدت هذه النظريات من المجال العلمي . وقد عمدت المؤلفة اليزابيت بادينتير ، بشكل محايد ، الى فحص الحجج التي اتى بها كل من الفريقين ، وهكذا فتحت بعدا جديدا في الفكر الاناسي .

يصف لنا القسم الثاني من الكتاب مصادرة الرجال للسلطات النسائية ، وقدوم ما اطلقت عليه المؤلفة اسم (نظام الابوة المطلق) . والحجج والبراهين التي اوردتها قوة التألق والاقناع . وتشير المؤلفة الى القيمة الرمزية لبعض الأساطير ، كاسطورة ديميتير وبير سيفون(٩) التي تدل على الانتقال الى مرحلة توصف بانها (نصف ابوية) ، كما تبعث من اعماق الظلمات وجوها مجهولة لدى الغربيين الى حد كبير كوجه الآلهة العزى(١٠) ، وهي الديميتير العربية ، وكانت موضع تقديس من الجزيرة العربية حتى بلاد مابين النهرين في القرن السابع ق.م .

ينتهي هذا القسم الثاني باعلان موت (نظام الابوة) . والواقع ان النهاية المنطقية للفصل بين الجنسين لدى المؤلفة انما تتجذر في الثورة الفرنسية ، ويمر نظام الابوة في دور احتضار خلال قرنين . وتعتبر المؤلفة ان هذا النظام قد مات الآن بعد ان اطلقت عليه النساء طلقة الرحمة في السنوات العشرين الاخيرة . تقول : « اذا كانوا قد استطاعوا ان يعرفوا النظام الابوي بمراقبة خصوبة النساء والتقسيم الجنسي للعمل ، فان السنوات العشرين ، الاخيرة قد تميزت بفتح مضاعف للنساء : السيطرة على خصوبتهن ، واقتسام العالم الاقتصادي مع الرجال (. . .) انها نهاية علاقة في السلطة بين الجنسين يعود تاريخها الى ما قبل آلاف السنين ».

على ان هذا التأكيد لا يبدو متجاوبا مع الواقع . فهل نستطيع القول ان النساء يقتسمن اليوم مع الرجال السلطتين الاقتصادية والسياسية اللتين لا يمكن فصل احداهما عن الاخرى ؟ فلدى معظم النساء تظل الاجور ، والمناصب ، والكفاءات والتاهيلات ادنى بكثير مما لدى الرجال، واذا ما استندنا الى نتائج الانتخابات في فرنسا مثلا ، فاننا نرى انهن مايزلن بعيدات جدا عن اقتسام السلطة السياسية مع الرجال !...

هذا التمييز ،وهذه اللامساواة السياسية ـ الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ الثقافية ، يبقيان معظم النساء في وضع تبعية نسبية بالمقارنة مع الرجال ؛ ولا يمكن هذه التبعية ان توازن الى حد كبير ما تطلق عليه اليزابيت بادينتير « القدرة المطلقة على الانجاب » .

لاشك في ان (نظام الابوة المطلقة) ، في البلدان المتحضرة ، لم يعد موجودا ، ولكن هل يمكن القول ان السلطة فيها ليست للذكور ؟ ويمكن الاعتقاد ان السلطة الابوية قد اتخذت شكلا جديدا هو السلطة العلمية والطبية التي تزداد مراقبتها للتوالد يوما بعد يوم .

اما القسم الثالث من الكتاب فانه يحلل النزعة الحالية (تشابه الجنسين) . . . وبعد ان تنصف المؤلفة بنات جنسها ، تنتقل الى الدفاع

عن قضية الرجال . فهي تشفق على الذكر الذي لا يمكن ان يعرف من الآن فصاعدا الا « تعريفا سلبيا ، هو انه لا يحمل كالمرأة اطفالا » .
وتدعو الى « السلام بين الجنسين » لربما مقابل تنكر النساء لسلطتهن النوعية في الحمل وانجاب الاطفال ، مما يجعلهن يتصورن بخاصة امكانية الرجال في ان يصبحوا « اكثر امومة أي أكثر حنانا ورعاية واعالة » فخرافة (الاب الحامل) ، التي قد تتمكن التقنية العلمية المتطورة بسرعة واستمرار من تحويلها الى حقيقة ، تزعج الكاتبة كثيرا . ومع ذلك فانها لا تستبعد احتمال محاولة الرجال « ان ينتزعوا من النساء امتياز الامومة».
وتعترف بانه اذا كان الرجال قد استطاعوا بفضل الآلة « ان يستغنوا عن اجسام النساء ، فانهم على المدى الطويل سيكونون هم المستفيدين من ذلك » . على انه يبدو ان السحر الذي تتمتع به التقنيات العلمية الجديدة العلمية الجديدة للانجاب وتطبيقها المتسارع ، انما يسير بالاحرى في اتجاه افتراضي .

ان العلاقات بين الرجل والمرأة ، وبين الطبيعة والثقافة ، والتعريف بالانثى والذكر ، ومسالة الاختلاف الجنسي ، هي على وجه الاحتمال « الشيء الذي يجب ان يفكر فيه عصرنا » ، كما كتبت لوس ايريفاريه L. Irigaray في كتابها (مناقبية الاختلاف الجنسي) الصادر عن منشورات (مينوي) الفرنسية . وقد اصابت اليزابيت بادينتير في انها اوقفت على هذه الاشكالية مؤلفا مكثفا وغنيا،زاخرا بالمعلومات والاحتمالات الجديدة ، واضافت الى ملف من ملفات النزاع بين الرجال والنساء ، مستندا ضروريا .

● تقريظ الامومة ومهاجمة النظامين الثقافي والاقتصادي الغربيين في كتاب جيرمن غرير G. GREER الاخير (الجنس والمصير) .

من نحن لنقرر مصير العالم ؟ ولماذا نتكب بحماسة على زيادة الامل في الحياة بينما لم يعد يوجد لدينا وقت ولا نشاط نمنحهما الى المسنين؟ ولماذا يتوجب علينا ان نرفع راية الجنس كرمز للتسلية والمتعة في الساحات العامة من العالم بأسره؟

تلك هي بضعة من الاسئلة التي تطرحها الكاتبة الانكليزية جيرمين غرير في كتابها الاخير ((الجنس والمصير)) ، والتي تلخص مدى الهجوم الذي تخوضه ضد النظام الثقافي القائم . وهي تعترف بان مهمتها يائسة لان القيم الثقافية ، رغم صفة كونها غير مطلقة ولا ثابتة ، تظل متعلقة بالبنى الاقتصادية والسياسية . والامل ضعيف في ايجاد نظام اقتصادي جديد لا يتصف بالصفة الاستهلاكية .

اشتهرت جيرمين غرير في الستينات من هذا القرن بانها بطلة متطرفة من بطلات التحرر الجنسي ، وبخاصة في كتابها ((المرأة الخصي)) ، لذلك قد يشك القارىء للوهلة الاولى بمقاصدها اليوم حين يراها تدعو في كتابها الجديد ((الجنس والمصير)) الى العودة للطرائق التقليدية في منع الحمل كالجماع المتوقف ، واستعمال الكيس الواقي ، وحتى التمسك بالعفة . واللجوء الى الموانع الكيميائية ((السيترويد steroïdes)) او مشتقات وتركيبات الستيرول sterol (وهو مادة كحولية صلبة في منع الحمل ليس الحل السحري الذي كنا نتخيله . صحيح ان استعمال الموانع الكيميائية يلغي الاباضة (خروج البيضة من المبيض) ولكنه يعرض للخطر نظام الغدد الصم باكمله ، تلك هي المشكلة الخطيرة التي لن نطلع على آثارها الا بعد عشرين او ثلاثين عاما ، وذلك لان ((هذا الجهاز الشيطاني من الموانع)) يحول الرحم الى ((مسلخ مسموم)) .

اصبحت الجنسانية في المجتمع الغربي الحديث سلعة كبرى تدر تجارتها مدخولا يأتي في الدرجة الثانية بعد مدخول الاسلحة . فحين اعلن الانسان النشوة العالمية المنتظمة ، ومنح للجماع حقوقه ، بل جعل منه واجبا مقدسا ، اضاع كل فرصة في بلوغ مرحلة التصعيد ولو بشكل عابر . فالمرأة الجاهزة على الدوام ، والخاضعة خضوعا كليا لرغبات الرجال ، قد ازدادت فيها الرغبة كمشيئة بمقدار ما تناقضت فيها الرغبة كأم .

اذا كبح الغرب جماح الولادات ، فانه لم يلجأ الى هذه الوسيلة خوفا من الانفجار السكاني بل ((لاننا ، نحن الغربيين ، لا نحب

الاولاد » .. والجهود التي تبذلها الدول لزيادة نسبة الولادات مصيرها الفشل في مجتمعات مدمنة على الشيخوخة . ولا يكبر الاولاد في مجال ضيق من الارض فحسب ؛ بل ان امهاتهم مصابات بعقدة النبذ او النفي وما من احد يرغب في الاستماع الى ام وهي تروي « مآثر » ابنهـا او تشيد بـ « خصال » ابنتها . والنساء المستعدات لدفع ما يعادل ضريبة الحجر لتحقيق رغباتهن في الاطفال تزداد ندرتهن يوما بعد يوم .

على ان الاخصاب ذو اهمية قصوى حتى بالنسبة الى النساء اللواتي لا يردن الانجاب . وليس من غير المعتاد بالنسبة الى اللواتي يعالجن لدى اختصاصيين بالعقم ؛ واللواتي حملن بعد سنين من اتباع شتى انواع المعالجات ، ان يلجأن الى الاجهاض ، مؤكدات بذلك على تعلق النساء بمفهوم الاخصاب الذي يعتبر غاية بحد ذاته ؛ والذي سيستمر على الرغم من جميع الدوافع التي تحرضهن على عدم انجاب الاطفال .

وترى الباحثة غرير ان الغربيين « قد ماتوا وراثيا اي من وجهة نظر علم المورّثات » ، وانهم حصلوا على ما يستحقونه وهو شيخوخة طويلة خالية من اي معنى ، ويسيطر عليها شبح العزلة . وليس الامر كذلك بالنسبة الى المجتمعات التقليدية التي تغطي نفقات الهواجس والتخيلات لدى الانسان الغربي ، وترضي نزعة الكره المتجذرة فيه للاجانب . فبفضل ابطال الغبطة الزوجية ، وعلماء تحسين النسل ، والمخططين لسعادة الاسرة واحلال الوئام بين افرادها الخ ... سدد الغربيون طعنات قاتلة للهوية الثقافية في بلدان العالم الثالث . فقد نجحوا في ان يحيلوا شعوبها الى شعوب مادية من دون ان تكون لديها القدرة الكافية للشراء ، واقنعوا الامهات فيها مثلا بتغذية اطفالهم بحليب (نستله) او سواه من انواع الحليب المجفف بدل ارضاعهم من أثدائهن بشكل طبيعي . كما ان الغربيين ؛ بوسائلهم المادية الصناعية الهادفة الى الربح ، قد فرضوا بلا تحفظ على الثقافات التقليدية تحديد النسل ، وامطروا شعوبها بوابل لا يحصى من موانع الحمل الكيميائية ، واقاموا فيها معسكرات للعقم .

وتدعو مؤلفة (الجنس والمصير) الى ايقاف هذا الافراط في التدخل بالحيوات الحميمة للشعوب التي يعتبر الاخصاب احدى ثرواتها ، والتي لا يحتمل الغربيون التفكير في تكاثرها وانتشارها . كما تدعو العلماء والمختصين ورجال السياسة المسؤولين في الغرب الى اعادة النظر في قضايا الجنس والامومة حفاظا على النسل في المجتمعات الغربية ، وخوفا على هذه المجتمعات من ان تقفر مع الزمن من الاطفال .

○ السلطة والنساء ومغامرة الجنس البشري من خلال تاريخ العلاقات بين الرجال والنساء في كتاب (سحر السلطة) للكاتبة الاميركية ماريلين فرانش M. FRENCH .

« لم تؤثر النصوص المتعلقة بالنساء ادنى تأثير في المجتمع الذي كتبت من اجله » و « ان الجماهير لا تتحمل افكار النساء الا اذا شوهتها » . على الرغم من هذه الاقوال المتشائمة لماريلين فرانش ، فقد اوقفت هذه الباحثة المؤرخة ستة اعوام من حياتها على كتابة دراسة من ستمئة صفحة عن الرجال والنساء ، وعن السلطة التي تعتمد على عدة مصادر وتدعو الى اقامة انظمة تختلف فيما بينها اختلاف الانتروبولوجيا عن الطب او علم اللاهوت او الحقوق .

سبق لهذه الاديبة الباحثة ان اصدرت عدة روايات اشهرها رواية (مزاين للسيدات) ــ منشورات لافون ــ التي اعتبرت اكثر الكتب رواجا لفترة من الزمن وترجمت الى اكثر من عشرين لغة . وها هي اليوم تطل علينا بدراسة تاريخية عنوانها (سحر السلطة) ــ منشورات الاكروبول ــ ، وفيها تجمع الى ما اشتهرت به من قوة في الاسلوب ونفاذ في النظر السلوكية الجامعية باعتبارها استاذة في جامعة هرفرد .

حاولت ماريلين فرانش ان تعيد تفسير تاريخ البصرية بالاقتصار على الاجابة عن الاسئلة الثلاثة الابدية : من اين اتينا ، وما نحن ، والى اين نذهب ؟

تجيب ماريلين فرانش عن السؤال الاول بلا التباس : « في البدء كانت الام ، وفيما بعد اتت الكلمة » ، وذلك لاننا لو لم نعرف المشاركة وشتى انواع الرعاية والحنان لما اصبحنا احياء . وترى ان البشر قد تطوروا ، خلال ثلاثة ملايين من السنين تقريبا ، في مجتمعات رحمية حيث اسهم الجنسان بطريقة الارتباط المتبادل لتأمين بقاء النوع . وسادت الوهة النساء ، اللواتي كان الاخصاب صفتهن المميزة ، مصائر البشرية خلال بضعة آلاف ملايين السنين. ثم حصل ما يسمى بـ«الانفصال» اذ ادرك الذكر مدى الدور الذي يؤديه في الانجاب ، وادرك بخاصة انه في حال عدم حصوله على « سلطة الانجاب » فانه يستطيع الحصول على « السلطة على الانثى » وجسدها وطبيعتها . وهكذا انشىء نظام الابوة بالتدريج . وهذا ما تسميه الكاتبة « السقوط » او « بداية النهاية » .

ويصف الفصل التالي وجود النساء تحت سلطة « النظام الابوي » في كل من بلاد الاغريق وروما القديمة ، وطوال العصور الوسطى حتى ايامنا . وقد برهنت الباحثة على ذلك بشكل مشوق ، ومن الصعب دحض نتائج « الاختلاف البسيط » المتعلقة بنصف النوع البشري ، وذلك لان هذا الفصل هام جدا باعتباره يعتمد على مستندات غنية ويزخر بمعلومات غير معروفة ، وبوقائع وارقام معروفة الى حد ما .

على ان الرجال هم انفسهم عانوا من سلطة النظام الابوي ايضا ، وهكذا يبين لنا الفصل الرابع الثمن الذي دفعوه ليدعموا تصورهم لافضلية جنسهم ، وهويتهم الطبيعية القائمة على « السلطة على النساء والمراقبة » . ومن الثورة الصناعية حتى عصر التقانة توصل الرجل نفسه بقوة التوضيع (من الموضوعية) ، والذرائعية (١١) ، والاذواتية الى ان يضع نفسه هو ايضا « تحت المراقبة » كما كان يفعل على الدوام مع النساء . وشقاؤه كائن في انه في الوقت ذاته منعزل وتابع ، و «يتحمل نوعين من الضغوط فهو يتعلم احتقار مصادر رفاهيته ، كما يتعلم احترام ما يضطهده » ، وذلك بحسب انواع السلطة التي انزلق اليها نظام

الابوة ، والتي اصبحت تحكمه ، وهذا هو باختصار محتوى الفصل الخامس ...

في الفصل السادس المخصص لدراسة مختلف التيارات التاريخية والايديولوجية للحركة النسائية او حركة تحرير المرأة ، تحلل المؤلفة ظهور مجموعة من المثل العليا والاهداف النسائية التي تشكل اخلاقية جديدة ، او تشكل ـ على حد تعبيرها ـ طريق الخلاص من الاستعباد او التدمير المحتملين للنوع البشري . وترى أن من الضروري الاسراع الى اعادة تقييم الصفات التقليدية التي تتصف بها النساء ـ والتي تعتبر ذات قيمة عالية ـ كالمشاركة ، والرعايات الاسرية والرضاعية ، والحنان ، كما ترى ان من الضروري الاعتراف عمليا بعد الاعتراف على رؤوس الملأ بالقيمة المتساوية للمفهومين الانثوي والذكري ، والمصالحة مع كل هذه الصفات في اعماق كل شخص منا سواء اكان ذكرا أم انثى. وتذهب ماريلين فرانش الى ان الثورة النسائية هي « ثورة اخلاقية ؛ بلا خطب ، ولا سلطة ؛ ولا غرض . ولا زعامات » ، وان هدفها « نزع فكرة السلطة من وضعها المركزي لاستبدالها بفكرة المتعة » .

* * *

المتعة ، انها لفكرة جديدة في الغرب ؟ هذه المتعة التي تتحدث عنها ماريلين فرانش مرتبطة بالمشاركة ، والمعاملة بالمثل ، والحرية ، وتنمو جذورها في الجسم والحواس . هذه المتعة التي احتقرت منذ ارسطو لانه لا يمكن قياسها ، هذه المتعة التي تتمرد على الاسر والضغط والتي تعدي « كالسلطة » ، يجب أن يعاد تقييمها كما تجب اعادة تقييم الحياة « الآن وهنا ، من هؤلاء الاشخاص **الزائلين** الذين هم **نحن** ، والمدعوين لتأمين الاستمرارية بدلا من التمسك باوهام الاستقرار والجمود ... » .

ومع ان الكاتبة تكرر افكارها في بضعة مواضع ، الا ان كتابها (سحر السلطة) يعتبر هاما . وان نلجأ الى تحليل السلطة في جميع

اشكالها وتاريخ العلاقات بين الرجال والنساء كمحاور أساسية للتفكير في الوضع الانساني ، كل ذلك يبدو خصبا على وجه الخصوص .... وتظهر علاقات جديدة بين البنى النفسية والبنى السياسية ، وبين المنافع الحقيقة والمكاسب الرمزية ، كما تظهر استمراريات تكون في العادة مخفية تحت تبعثر سلوكات الانظمة ... مثال على ذلك التكرار الممل للتاريخ ، والنقص في التقدم والتطور الحقيقيين للكائن البشري... كما لو ان هناك عائقا نفسيا يحيل هذا الكائن البشري يتقهقر كلما سار خطوة الى الامام. وهذا العائق النفسي « موجود في نشوء جميع التأثيرات الانحرافية » وفي « فساد الكثير من الحركات الثورية والروحية والعلمية » . هل الانسان يتقدم ام يتأخر ؟ هذا هو أحد الاسئلة التي يطرحها كتاب ماريلين فرانش في صميم « قلق الحضارة » الذي تحدث عنه فرويد ، والذي امتد اليوم ليشمل ما تسميه الكاتبة « قلق النوع ».

هوامش :

(١) البنائية : Constructivisme ، نظرية جمالية ظهرت عام ١٩٢٠ لتحل في موضع النحت التقليدي نحتا مفرغا يكتنفه تشابك في الخطوط والسطوح .

(٢) الاصياف جمع صيف .

(٣) الاعوه : المصاب بعاهة .

(٤) اخروي : أي يعتقد بالعالم الآخر والبعث والحساب .

(٥) ألفي : من الالفية ، وهي نظرية بعض الكتاب المسيحيين القائلين بملك المسيح على الارض مدة الف سنة قبل قيامة الموتى .

(٦) ميزون ـ لافيت Maisons-Laffitte : مدينة على نهر السين . فيها قصر جميل يحمل اسمها شيده المهندس المعماري الفرنسي الشهير فرانسوا مانسار F. Mansart (١٥٩٨ ـ ١٦٦٦) .

(٧) بوبور : Beaubourg او مركز جورج بومبيدو الوطني للفن والثقافة بباريس . بدىء بتصميمه وتنفيذه منذ عام ١٩٦٩ بقرار من الرئيس الفرنسي الاسبق جورج بومبيدو وافتتح عام ١٩٧٧ . بلغت تكاليفه ١،٦٩ مليون فرنك . مساحته هكتار واحد من الهكتارين اللذين يشكلان هضبة بوبور . يتكون بناؤه من خمس طبقات مساحة كل طبقة منها ٧٥٠٠م٢ . واجهته ١٦٦ مترا ، ارتفاعه ٤٢ مترا ، عرضه ٦٠ م .

يضم هذا المركز المكتبة العامة للاعلام ، والمتحف الوطني للفن الحديث والمعاصر ، ومركز الابداع الصناعي ، ومعهد الدراسات والتطابقات السمعية في الموسيقا .

كما يحوي مكتبة للافلام ، وقاعات سينمائية ، وابهاء واسعة للعرض ... ويطلق عليه اختصارا بالفرنسية C.N.A.C. وتكون هذه الكلمة من الاحرف الاولى في الاسم الكامل .

يزيد عدد زواره يوميا عن ١٢٠٠٠ / زائر ، وهو يعمل يوميا من العاشرة صباحا حتى العاشرة ليلا بو توقف وبلا اعطال رسمية .

(٨) المجمعة : Socialisation ـ تكيف الانسان مع حياة الجماعة .

(٩) ديميتير : Demeter ـ إلهة الزراعة عند الاغريق ، وتجسد الارض . وهي والدة برسيفون Perséphone ـ / برسيفون : مليكة الجحيم لدى الاغارقة . وهي ابنة زوش ، كبير الالهة ، من ديميتير .

(١٠) العزى : ومعناها « الكلية القدرة » . احدى إلهات الجاهلية الثلاث . عبدها العرب قبل الاسلام ، الى جانب اللات ومناة ، تحت صورة « الزهرة » .

« ... وقد اقتضت صلة الارحام ان يكون دم المراة اهم من دم الرجل في حلقات القرابة بين الناس ، وذلك عند الشعوب السامية على الاطلاق . وكانت السيادة في الاسرة بادىء الامر في يد الامهات لا الاباء ...» ـ راجع (تاريخ العرب المطول) لحتي وجرجي وجبور ، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(١١) الذرائعية : Pragmatisme ـ مذهب يرى أن معيار صدق الاراء والافكار في قيمة عواقبها العملية ، فالحقيقة تعرف بـ « نجاحها » . وهي فلسفة كل من هنري جيمس ، وماكس شيلر ، وجون ديوي .

من وزارة الثقافة صدر حديثاً

دراسات رؤوية

محيي الدين صبحي

دراسات نقدية عربية «٢»

★ ★ ★

العيش بدون دواء

تاليف

ف. روماشوف — ترجمة

وف. فرولوف — يوسف سلمان

★ ★ ★

تطور الدولة الحديثة

تاليف — ترجمة

جيان فرانكويوجي — محيي الدين الشعراني

عن وزارة الثقافة صدر حديثاً

وضمن سلسلة القصة القصيرة العالمية

قصص مختارة

تاليف

ايفان بونين

ترجمة

محمود عبد الواحد

* * *

مختـــارات

من القصة الانكليزية القصيرة

عدد من المؤلفين

ترجمة : خالد حداد